



Master Universitario en Investigación en Arte y Creación

TFM Trabajo Fin de Máster



Título:

PARTICIOPIO DE PRESENTE. LA IMAGEN EN *LIVE STREAMING*.

Autor: Javier Cruz Cornejo.

Tutor: Ricardo Horcajada González.

Área temática: Arte-Tecnologías-Nuevos Medios.

Línea de investigación: Estrategias de identidad: cuerpo, memoria y lugar en la creación artística contemporánea. Arte y sociedad.

Teoría y práctica del arte contemporáneo.

La cámara como escritura. Creación de situaciones: transformación artística del lugar.

Convocatoria: Septiembre.

Año: 2013

TFM Trabajo Fin de Máster

Título:

PARTICIOPIO DE PRESENTE. LA IMAGEN EN *LIVE STREAMING*

Autor: Javier Cruz Cornejo.

Tutor: Ricardo Horcajada González.

Área temática: Arte-Tecnologías-Nuevos Medios.

Línea de investigación: Estrategias de identidad: cuerpo, memoria y lugar en la creación artística contemporánea. Arte y sociedad.

Teoría y práctica del arte contemporáneo.

La cámara como escritura. Creación de situaciones: transformación artística del lugar.

Convocatoria: Septiembre.

Año: 2013

ÍNDICE

RESUMEN/ABSTRACT. __ 4

PRÓLOGO. __5

Parte 1

Breve historia del *live streaming* __22

e-Utopía __30

Esquina- Skené __40

Allí y ahora __54

El exhibicionista voyeur __59

Parte 2

El *glitch* __64

Accidente __72

¿Estuvimos en la Luna? __ 77

La huella nítida __87

CONCLUSIONES. __93

PROSPECTIVA __95

BIBLIOGRAFÍA __98

CV DEL PROYECTO __103

CV PERSONAL __103

Anexo.

MEMORIA DE PROYECTO. __105

RESUMEN

Este documento es una extensión de la investigación en práctica llevada a cabo por el colectivo PLAYdramaturgia, a través del proyecto *Escenarios del Streaming*. Se trata de la exploración de las relaciones posibles entre la herramienta *live streaming* (retransmisión de video y audio en tiempo real por Internet) y las artes vivas. A lo largo del año de vida del proyecto, hemos producido numerosas piezas audiovisuales en tiempo real, ubicando la investigación entre las artes plásticas y las escénicas. También hemos realizado actividades pedagógicas con los materiales en curso. A continuación se da acceso a varios ensayos sobre los conceptos trabajados, así como a varios relatos que enmarcan la investigación en el plano vivencial, y sirven para mostrar algunos fragmentos de las propuestas llevadas a cabo. Al principio se contextualiza el documento en el debate actual sobre la investigación artística. Finalmente se pueden encontrar las conclusiones resultantes de la reflexión que se materializa en el presente texto.

Palabras clave: *live streaming*, imagen, escena, metodología, colectivo.

ABSTRACT

This document is an extension of an on progress practice research carried out by the group PLAYdramaturgia, the project *Escenarios del Streaming*. It is about exploring the possible relationships between *live streaming* (video and audio broadcast in real time via Internet) and the living arts. Throughout the year of the project, we have produced numerous audiovisual works in real time, placing research between the visual and scenical arts. We have also conducted educational activities. This document is composed by several essays on the concepts worked, as well as several stories that frame the research in the collective experience, and serve to show a few snippets of the proposals carried out. At first I contextualizes the document in the current debate on artistic research. Finally you can find the conclusions resulting from the issues that are embodied in the text.

Key words: live streaming, image, scenics, methodology, collective.

PRÓLOGO.

Todo este texto es un prólogo. No un fragmento, ni un esquema del texto que prologa. Quizás sí - qué sé yo, tan al principio-. El prólogo es lo que está antes de lo que se dice, y por lo tanto tiene algo de parecido a lo que se calla. O a lo que se quiere decir, que tantas veces es lo mismo. Pero también es lo que está antes del logos, entendido este como razón, y no la alcanza; así es que puede ser simplemente algo necio o sin pretensión de rigor. Pero, anterior a todo esto (y ya paso a otra cosa), el prólogo era un actor. Salía antes de la representación en la comedia griega para recitar un pequeño resumen de lo que se iba a ver. Así es que tal vez este texto sí sea un poco de lo que veremos, ya veremos.

Investigamos continuamente, si acordamos que investigar es encontrarse en un estado de interés, acaso de preocupación, hacia un objeto de conocimiento. Otra cosa es que tengamos consciencia de que estamos investigando, que dicen es el estado óptimo para hacerlo. A veces se nos vela la mirada con aquello que buscamos, o se nos incorpora un *soundtrack* compuesto por leves variaciones de un hilo de pensamiento.

El contenido de la preocupación en sí va decantando y gana en contraste en su desarrollo hacia aquello que llamamos teorías. Sirva la expresión "poner en foco". Este puede ser de diferente naturaleza, pero pienso en la acepción lumínica, en los focos que emiten luz en forma de cono. El desarrollo que aquellos intereses toman no siempre alcanza nitidez, sino que puede pasar por etapas gaseosas, ténues, incluso desaparecer. Es como la luz emitida por un foco Fresnel, con sus posiciones *spot* y *flood* que sirven para emitir de manera más intensa y localizada o más suave y difusa, respectivamente. El caso es que a veces más de un foco apunta a una misma dirección, y se proyectan sobre un área parcialmente compartida, que es la más iluminada. Cada foco, no obstante, ocupa un punto diferente en el espacio. El trabajo en colectivo se suele dar de esta manera.

Es el caso concreto de PLAYdramaturgia, el colectivo del cual parte la investigación que ahora se extiende en este texto. Está compuesto por cuatro miembros: Alejandro, director de escena y pedagogo, Fernando, dramaturgo y psicólogo, Juanlu, arqueólogo, y yo, artista visual. La actual

formación aparece para inaugurar el proyecto *Escenarios del Streaming*, que encara una investigación en práctica sobre la subexplorada herramienta *live streaming* (retransmisión de video y audio en tiempo real a través de Internet), en relación con las artes vivas. Una relación que existe, pero muy puntualmente desde la creación, como después veremos, pero que no ha sido el centro de ninguna investigación como la que nos ocupa.

El proyecto se construye desde la colaboración del colectivo con otros agentes, elaborando piezas en conjunto. PLAYdramaturgia se define así como un acompañante para generar y adaptar las ideas al medio, y sacar adelante las piezas conjuntamente con sus autores, provenientes de las artes plásticas y las escénicas.¹

Debo aclarar que ésta investigación no parte de la tecnofilia atribuida a nuestra generación, sino más bien de la intención de generar espacios de actividad autogestionados, con las herramientas en proliferación de que disponemos. Algo que tiene mucho más que ver con la actitud del *Do It Yourself*, gestada en los punkis 70s, y de la posterior *Do It With Others*. A este respecto, la herramienta *live streaming* permite la emisión de contenidos inmediatos y sin filtros, para una audiencia presencial o remota. Como también veremos, comienza a producirse una fascinación por el lenguaje propio de estas herramientas que recuerda más a los compases y tiempos rápidos, la pérdida de control y la amplificación del sonido del *punk*, que a cualquier corriente o *ismo* en las artes visuales.

La presente investigación es parte de *Escenarios del Streaming*, un proyecto fundamentalmente independiente y colectivo, que no parte de certezas sino que las va encontrando *al mover el foco*, los focos de todas las personas que lo proyectamos. Por lo tanto, este texto debe recoger la naturaleza del proyecto, y definir mi posición: como autor de un texto personal sobre una práctica en colectivo.

En el debate actual.

¹ En la primera temporada (2012-2013), hemos colaborado con: Ocupación Poética, Andrés Catalán y Ben Clark, Borja Luna, Aitor Allúe, La Trapecista Automata, El Conde de Torrefiel, La Compañía Opcional, David Mallols, Ana*Pasadena, Virginia Lázaro Villa, Vincent Brunol.

Hablamos de investigación artística, en singular. Igual que cuando hablamos de *el* arte. Hay tantos tipos de arte que la tarea de definirlo en bloque se torna imposible, o en todo caso improbable -en términos de acierto-.²

Lógicamente, nos encontramos más seguros definiendo tipos de arte, a sabiendas de que no agotaremos el listado a no ser que describamos a todos los artistas. ¿Por qué no hacer lo mismo con la investigación artística? En el actual debate al respecto, aparecen distintas tipologías para tallar sus posibilidades en la academia.

Victor Burgin, por ejemplo, propone tres tipos: un enfoque histórico-teórico, con la práctica a su servicio (conocimientos técnicos), un enfoque mixto, en el cual el estudiante "debería producir un largo ensayo por escrito -aunque la mitad de la longitud necesaria para el énfasis en historia y teoría- y un importante cuerpo de trabajos prácticos", y un tercero en el que se centrará en elaborar un trabajo práctico, al que apoyará con "cortos ensayos, notas y bibliografías, en lugar de una tesis estructurada."³

Desmond Bell reacciona al esquema de Burgin alegando que es jerárquico y descompensado. Su contrapropuesta termina en cuatro cajas llenas de "de dónde vienes y a dónde vas",⁴ tras lo cual aclara que no es un listado exhaustivo⁵. Lógicamente, los programas doctorales tienen que autodefinir

² Klass Hoek, de quien fui alumno en la HKU (Utrecht), simplificaba el problema desplazando la pregunta a ¿quién lo hace?: "No le déis más vueltas, arte es lo que hacen los artistas". La incógnita se ve así resuelta gracias a su desplazamiento hacia un terreno más sencillo de análisis.

³ BURGIN, V. (2006) *Reflexiones sobre grado de investigación en los departamentos de artes visuales (Thoughts on research degrees in visual arts departments)*, en *Journal of Media Practice* 7 no2 10108 N

⁴ Hay un candidato proveniente de las industrias culturales que busca reconfigurar su actividad por medio de la práctica en creación, documentación y reflexión crítica. Otro que ya viene trabajando así y desea continuar su práctica en estudios avanzados. El tercero viene de las ciencias sociales o los estudios culturales, para aprender estrategias propias del arte para desarrollar metodologías en campos como la etnografía o el cine experimental. Por último, el artista de estudio que se dispone a trabajar a nivel crítico y teórico sobre presupuestos prácticos y experimentos materiales, formales, técnicos.

⁵ BELL, D. (2008) *Is there a doctor in the house? A riposte to Victor Burgin on practice-based arts and audiovisual research*, University of Edinburgh, en *Journal of Media Practice* Volume 9 Number 2

su oferta, y presentarla de manera succulenta. Sin olvidarse de la homologación, que llega a su cima en Europa con el plan Bolonia. Estos programas tienen que encontrar su lugar exacto entre la originalidad y la homogeneidad para emerger como destacados frente a la abundancia.

Hito Steyerl lo explica mucho mejor que yo:

"En todos estos métodos, chocan dos elementos: una reivindicación de especificidad colisiona con una reivindicación de singularidad. ¿Qué significa esto? Un aspecto del trabajo reivindica participar de un paradigma general, dentro de un discurso que se puede compartir y que está confeccionado de acuerdo con determinados criterios. En la mayoría de las ocasiones, procedimientos científicos, legalistas o periodísticos de verdad subyacen a este método de investigación. Estas metodologías están dominadas por relaciones de poder, tal y como muchos teóricos han demostrado.

Por otro lado, los proyectos de investigación artística en muchos casos hacen también una reivindicación de singularidad. Crean determinada organización artística, que reivindica ser relativamente única y produce su propio campo de referencias y su propia lógica. Esto la dota de cierta autonomía y, en algunos casos, de una veta de resistencia contra los modos dominantes de producción de conocimiento. En otros casos, esta singularidad supuesta no hace sino dar una pátina seductora a un estudio cuantitativo o, por utilizar una célebre expresión de Benjamin Buchloh, crea "una estética de la administración".⁶

La academia tiene, además de esta estética, una estructura burocrática que, inevitablemente, parcela, aísla y categoriza. Es normativa. Todas sus reformas mantienen diferentes áreas de conocimiento, que se van atomizando hasta llegar a cada departamento y cada asignatura. Esos espacios, como mi tutor defiende, deben ser "lugares abiertos de negociación simbólica". Habría que estudiar caso por caso.

⁶ STEYERL, H. (2010) *¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto*. EIPCP (Fecha de consulta 22 de Abril de 2013) <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>.

Salirse del tiesto.

"Para seres fronterizos/-como los humanos somos-/pensar el límite/ como una colección de cercas y mojones/ que delimitan fincas apropiables/ es literalmente/ la muerte. /Y así/ buena parte del arte de vivir/ consiste en aprender a poner límites/ respetar límites/ responsabilizarse de los límites/ sin por ello convertir/ a nadie/ o nada/ en propiedad." ⁷ Todas las definiciones de lo que es o lo que debe ser la investigación artística fracasan, porque su objeto -el arte- es precisamente algo extraliminal. Ha desarrollado una porosidad que le permite incorporar cualquier elemento a su cuerpo, uno que se desplaza libremente a donde quiere para absorber aquí o allá, lejos de su centro moderno.

"El término <<tropismo>> expresa el deseo o la necesidad de girarse hacia otra cosa, hacia un campo o disciplina exteriores." ⁸Según Brian Holmes este es el estado actual del arte, *su deseo o necesidad*. A este arte del mirar alrededor, le suma una nueva reflexividad, entendida como "un regreso crítico al punto de partida, un intento de transformar la disciplina inicial, acabar con su aislamiento, abrir nuevas posibilidades de expresión, análisis, cooperación y compromiso." ⁹ Y concluye así: "Este movimiento adelante y atrás, o más bien esta espiral transformadora, es el principio operativo de lo que llamaré *investigaciones extradisciplinarias*." ¹⁰ Pero, ¿a qué disciplina se refiere?: "La ambición extradisciplinar consiste en llevar a cabo investigaciones rigurosas en terrenos tan alejados del arte como son las finanzas, la biotecnología, la geografía, el urbanismo, la psiquiatría, el espectro electromagnético, etc." ¹¹ Sigo sin entender. ¿Podemos obcecarnos en afirmar que el arte se desplaza por todos los territorios posibles a través de una relación disciplinar con ellos?

⁷ RIECHMANN, J. *Rengo Wrongo*. Madrid. DVD Ediciones, 1ª ed. 2008. Pág. 57

⁸ HOLMES, Brian (2007) *Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones* en EIPCP. (Fecha de consulta 23 de Abri de 2013)
http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es/#_ftnref5

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ STEYERL, H. (2010) *Op. Cit.*

El plan es la prisión.

El arte, como cuerpo hiperlaxo, no admite ser definido en criterios de disciplina. Por que la disciplina "es disciplinaria: normaliza, generaliza y regula".¹² Lo que sucede es que los investigadores en la academia somos discípulos -no quita que sea un bonito lexema- de aquellos programas, de las diferentes escuelas, de los planes con nombre de ciudad. Y encarnamos diversos fines, uno de ellos la pervivencia de la propia academia que nos legitima y nombra investigadores. La disciplina "constituye una práctica para canalizar y explotar sus energías y para incorporarlas en los poderes establecidos. ¿Para qué haría falta una disciplina si no fuera para disciplinar a alguien o algo?".¹³

Michael Baers cita a Bataille cuando dice "el plan es la prisión", para referirse a los procesos artísticos, -su "corrosión autoimpuesta", su "conducción hacia la muerte"- en relación al *art research*, poniendo en duda que la academia pueda asimilar tanto nihilismo.¹⁴ La investigación científica, que inaugura los modelos que ahora se debaten, es conclusiva. Y el arte es discursivo. "El producir del arte se basa en la acción de mostrar, mientras el producir tenocientífico se sustenta en la efectividad y la demostración.",¹⁵ en palabras de J.M. Díaz Cuyás. Podemos armarnos de calzadores e intentar categorizar -encajar- lo que somos, o pretendemos ser, pero probablemente nunca lloverá a gusto de todos y existirán carencias injustificables. La investigación artística entra en crisis al tratar de aplicarle al arte -ya

¹² STEYERL, H. (2010) *Op. Cit.*

¹³ STEYERL, H. (2010) *Op. Cit.*

¹⁴ BAERS, M., (2011) *Inside the Box: Notes From Within the European Artistic Research Debate* . e-flux journal#26, (Fecha de consulta 23 de Abril de 2013) <http://www.e-flux.com/journal/inside-the-box-notes-from-within-the-european-artistic-research-debate/>

¹⁵ DÍAZ CUYÁS, J. (2010) *Mostrar y demostrar: arte e investigación*, en el Seminario INTER / MULTI / CROSS / TRANS. El territorio incierto de la teoría de arte en la época del capitalismo académico en Montehermoso, Victoria-Gasteiz. (Fecha de consulta 23 de Abril de 2013) <http://www.arteinvestigacion.net/2012/04/mostrar-y-demostrar-arte-e.html>

emancipado de la academia- las disciplinas académicas.

Si lo imaginamos como un espacio, el arte -y la investigación artística, por extensión- se parece más a un lugar de recreo, un *playground*, que a un hemisferio, donde los temas sobre los que hablar son acotados. Se parece más a un bar.

Diálogos en la Tangente.

Cuando quedamos con un amigo a *tomar algo*, no es común tener previsto el tema de la conversación. Aparece. Incluso aparece cuando conversamos con desconocidos. La investigación tiene varias piedras basales, y no cabe duda que una de ellas es el diálogo. El diálogo moderno. El antiguo sólo se podía mantener entre las tres figuras de poder: el rey, el chamán y el guerrero, únicos dueños del logos.

Cuando se constituye la legión griega, a la cual podrá pertenecer todo aquel que pueda costear sus armas, el diálogo pasa a pertenecer a hombres de toda casta y así se democratiza. Con las armas por delante. Es esa población plebeya e iletrada -que ahora *puede* hablar con el rey-, la poseedora del *mythos*, de aquella ciencia del conocimiento fabuloso, acaso engañoso, que es el ancestro común de todos los relatos; la que inaugura las metodologías de adquisición de un conocimiento que ya Platón otorga útil para acceder, alegóricamente, a lo que está más allá de lo comprobable.

Me refiero a este diálogo, a esta herencia de pasaporte, la primera legitimación de las dudas y los tropos, que imagino en las cantinas y las tiendas de campaña y que los hijos transmitieron hasta conformar la *Ilíada*. Este es el clima de la investigación artística. Ir y venir, salir y entrar, como en las fiestas patronales. Encontrar aquí y allá, quedarse un rato más. ¿Te imaginas que me pierdo, tras haber arrasado Troya?.

Trazar parábolas para acercarse al objeto de interés no es más que una alteración del camino recto. Nos habla Javier Fresneda en "el Maestro borracho"¹⁶ del binomio entre el conocimiento y sus distracciones, y la

¹⁶ FRESNEDA, Javier. *El maestro borracho*. (Fecha de consulta 23 de Abril de 2013)
<http://www.arteinvestigacion.net/2012/06/el-maestro-borracho-un-aprendizaje.html>

ampliación del rango interpretativo-imitativo, que se da cuando se holgan los recursos metodológicos en un marco de embriaguez. Se conforma un umbral de incertidumbre por el cual pasar el aprendizaje, como un lugar en el que abrir y cerrar el ángulo del foco para ver con diferente luz la idea. Llegados a este punto, e invocando a Deleuze cuando dice que "quien tiene una idea tiene una fiesta",¹⁷ ¿quién quiere emborracharse sólo?.

Hace años que mi práctica artística comenzó a radicar en el diálogo. A abandonar el estudio por las reuniones. A día de hoy, mi producción individual es marginal en comparación con las energías y recursos que empleo en la práctica colectiva, con Elgatoconmoscas, PLAYdramaturgia y Poliedros Verdes, Poliedros. Podría decirse que encajo en la idea de arista de Emilio Moreno, en la que el artista es "una intersección entre varias superficies".¹⁸

Presumiblemente, esta disposición a lo colectivo, sobre la consciencia de mi carácter adherente, va a crecer a medio plazo con la generación de nuevos binomios, trinomios o polinomios de agentes creadores. La práctica en colectivo es inherente a la producción artística contemporánea, fuera de todo debate. Pero la investigación preserva su ortodoxia individualista en muchos casos, como el que nos ocupa: "El Trabajo Fin de Máster se realizará de forma individual".¹⁹

Friccional.

Durante los meses que nos preceden, han surgido ricas relaciones de diálogo entre los compañeros del Máster de Investigación y Creación de la UCM. Contextualmente, es algo parecido a un conjunto de lijas y cerillas que comparten un espacio que se agita. Conversar es poner en fricción el pensamiento. Aplicar calor, entendido éste como el desorden y aletoriedad

¹⁷ DELEUZE, Gilles. *El abecedario de Deleuze. I de Idea*. (Fecha de consulta 21 de Abril de 2013) <http://www.youtube.com/watch?v=UifLc8bhvX0>

¹⁸ MORENO, Emilio. *Aristas*.

¹⁹ Directrices sobre el Trabajo Fin de Máster (Fecha de consulta 25 de Abril de 2013) <https://docs.google.com/file/d/0Bwr3vbqMofQsNWUwZjc4OWMtYTc2Yi00OGVhLTg2YmMtMDZiOGQyOWM3ZGUz/edit>

de las partículas y como transferencia. Poco a poco, la conversación dispone una temperatura común a los interlocutores, y se entibia o calienta según su naturaleza.

Los ensayos que siguen son fruto, en gran medida, de conversaciones con compañeros de colectivo, de Máster, con algunos profesores, con amigos que nada tienen que ver con el arte ni las escénicas ni las nuevas tecnologías, con otros que sí.

Es por eso que el documento aparece trenzado: hay una parte ensayística y otra, más literaria, que he oído nombrar “relato vivencial”. La inserción de estos relatos (que se diferencian en el formato de texto y no aparecen indexados) tiene varias funciones: por un lado, aclimatar el texto a la práctica en colectivo, que se extiende y desconcentra, que se teje con las horas de ocio, de descanso, de trabajo. Y presentar a las personas responsables de que todo esto haya sucedido. Por otro trata de contrastar la teoría con la práctica. Los ensayos tienen una notoria autonomía respecto al conjunto, no así respecto a los relatos entre los cuales se hayan comprendidos.

Es importante señalar que estos relatos funcionan a modo de memoria de proyecto. Cuentan lo que sucedió en cada ocasión, y para ello he considerado oportuno introducir algunos fragmentos de los textos que han formado parte de las piezas. Estos aparecen en cursiva, así como todos los materiales que he utilizado en los relatos y no he escrito yo mismo, provenientes de conversaciones, correos electrónicos, etc. Para mayor claridad, no obstante, al final del documento se puede encontrar una memoria esquemática para acceder clara y rápidamente a la totalidad del proyecto.

En último lugar, han sido concebidos para “descafeinar” o para “aliñar”, según se mire, el texto analítico.

Los ensayos están redactados en primera persona del plural, y los relatos en primera del singular. Considero adecuado, tras lo expuesto, proponer desde el *nosotros* para hablar de una investigación (supuestamente) individual, y desde el *yo* para referirse al anecdotario colectivo –y las

aportaciones de los colaboradores- que ha surgido en el proyecto.

El capítulo idéntico.

Este texto que nos ocupa -o al que éste prologa- viene a explicar también una práctica que proviene de este estado de conversación con uno de mis compañeros de Máster: Jorge Anguita. El ejercicio consiste en el injerto de un mismo texto en dos investigaciones distintas (su TFM y el mío), un capítulo idéntico y específicamente redactado para ambas, en contenido y forma.

La estrategia proviene de dos artistas, acostumbrados a aplicar la inventiva a nuestro campo de producción, y que obedece a un criterio plausible -por heurístico- en el terreno del arte, pero desobedece, como veíamos más arriba, uno de los requisitos de redacción del TFM: su atribución individual. Siendo la academia un sistema radicalmente meritocrático, es lógico pensar que el ejercicio que planteamos sea conflictivo, cuando debe ser evaluado, y premiado o sancionado con una nota. La academia despliega estos mecanismos identificatorios para su posterior almacenamiento y orden, su contracción. Algo mucho más parecido a un bloque de hielo -o a los *vestigios* encontrados en los estratos árticos- que a las acaloradas conversaciones en que florecen las teorías.

Desobedeceremos por esta vez, al fin y al cabo somos buenos chicos y no lo hacemos a mal. Pero, ¡qué indisciplinados!. Es llamativo que tengamos el respaldo de todos los profesores a los que hemos consultado el caso, incluido el del coordinador del Máster, mi tutor. Estas líneas reguladoras en la carta de ley del TFM son obviadas por sus agentes ejecutores, y se convierten en una especie de dedo meñique del pie, superviviente un curso más pese a no ser vinculante.²⁰

²⁰ Directrices sobre el Trabajo Fin de Máste (Fecha de consulta 23 de Abril de 2013)
<https://docs.google.com/file/d/0Bwr3vbqMofQsNWUwZjc4OWMtYTc2Yi00OGVhLTg2YmMtMDZiOGQyOWM3ZGUz/edit> [14] http://www.youtube.com/watch?v=_gGl3LJ7vHc

Metáforas de formato del capítulo idéntico.

El *sujeto investigador* que va a escribir este capítulo se propone aquí como un *sintagma nominal de varios núcleos*, que genera un cuerpo de texto que va a ser comprendido en otros cuerpos de texto.

Comprender es abrazar, ceñir, rodear por todas partes algo. También es contener o incluir. Podemos determinar que la comprensión de todo material depende de su entorno directo. Este *estado afectivo* recuerda al efecto que Kuleshov plantea en un experimento de montaje cinematográfico, para demostrar que cada plano se ve afectado por el contenido del anterior.²¹ Adosa a una máscara neutra -un plano corto de un hombre inexpresivo, que mira- un plano diferente en cada una de tres versiones: el ataúd de una niña, un plato humeante, una mujer sobre un diván. Los encuestados afirmaron que ese hombre está "profundamente hambriento", "muy triste" o "enamorado", según el montaje que les fue mostrado.



²¹(Fecha de consulta 23 de Abril de 2013) http://www.youtube.com/watch?v=_gGl3LJ7vHc
Hitchcock interpreta el efecto Kuleshov como una cadena de tres planos: (Fecha de consulta 23 de Abril de 2013) <http://www.youtube.com/watch?v=hCAE0t6KwJY>

Los juegos de montaje son un recurso legitimado en investigación, incluso algo *fancy* tras las fascinantes propuestas de Aby Warburg y la escuela generada tras él. Cabe reparar en este asunto como si de una cita, larga, se tratase, en cuanto que la cita es una pieza con carácter argumental para el objeto que la contiene, y contamina semánticamente su entorno a la vez que se ve significada por este. La diferencia es que la cita precede a los discursos en los que se inscribe, cuando el capítulo idéntico se crea como una pieza para dos discursos, pero también específicamente para cada uno de ellos. Es como un ladrillo que se ha tallado para ser parte de dos casas.

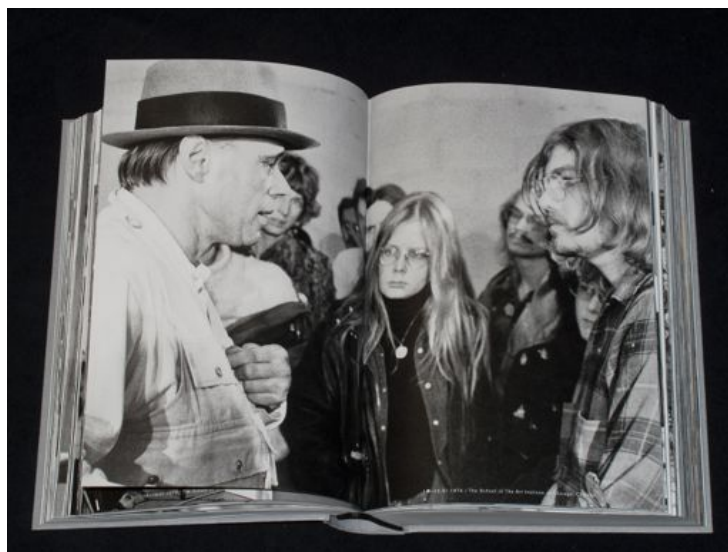
Ciertamente tiene un carácter lúdico-formal que nos puede recordar a algunas prácticas literarias experimentales. Su alineación con estas prácticas no es, en nuestro caso, más que un efecto. Sin embargo, comparte algunos de los presupuestos de grupos como Oulipo en la relación matemática con la composición y el orden de la escritura. Los números se organizan de tal manera que su valor varía según su posición relativa al conjunto, y así el texto. Es una arista, volviendo a los términos de Emilio Moreno²², así la obra como su(s) autor(es).

Ese capítulo viene a cristalizar, por un lado, el carácter conversacional en la investigación, y por otro trata de insertar una pista de "diálogo en tiempo real" a la misma práctica investigadora, que tradicionalmente rescata voces pasadas para establecer diálogo y, en esa base, conversar con la comunidad coetánea.

Concebir la investigación artística como arte, y viceversa, desde este prisma conversacional, es sencillo si volvemos –las veces que haga falta- a los 70, para recordar los cien días de conversaciones que fundamentaron la propuesta de Joseph Beuys para la Documenta 5 (1972).²³

²² "De este modo, elabora y destruye edificios conceptuales mediante la reordenación de los materiales y experiencias cotidianas".

²³ BEUYS, J. (2005) *Cada hombre, un artista: Conversaciones en Documenta 5 -1972*.



Al año siguiente, Isidoro Valcárcel Medina, para estrenar su recién instalado teléfono, se ofrece a la conversación marcando números al azar, de nuevo como propuesta artística, con el título “Coversaciones telefónicas” (1973). “Soy Valcárcel Medina y esta mañana acaban de ponerme teléfono y yo quería decirle a usted mi número por si a usted de apetece saberlo o le pueda interesar”²⁴. En “136 manzanas” (1976), invita a los viandantes a dar una vuelta a la manzana, para hablar con él, en la ciudad de Asunción.

Por si estos casos nos pareciesen faltos de vigencia, pensemos en un sistema legitimador actual: los *Turner Prize* 2013²⁵. Este año, uno de los nominados es Tino Sehgal, precisamente por la intervención en la sala de turbinas de la Tate Modern, que consistió en provocar conversaciones entre los visitantes ²⁶, con un título que sería el resumen perfecto de cualquier ensayo: “*These associations*” (2012). Una de las características de Tino Sehgal es que no documenta sus acciones. Estas sólo son experimentables en tiempo presente, como si, de acuerdo con Chuck Palahniuk, objetase que “el problema de todas las historias es que se cuentan después de que hayan

Boadilla Del Monte (Madrid) : A. Machado Libros

²⁴ (Fecha de consulta 13 de Junio de 2013)

<http://volatil.tumblr.com/post/108550658/conversaciones-telefonicas-1973-mp3>

²⁵ (Fecha de consulta 13 de Junio de 2013) <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/turner-prize-2013-shortlist-announced>

²⁶ (Fecha de consulta 13 de Junio de 2013) <http://www.tate.org.uk/about/press-office/press-releases/tino-sehgal>

pasado"²⁷. ¿Podemos encontrar un formato de investigación que eluda este enunciado? y, lo más espinoso, ¿cómo se relacionaría con los presupuestos académicos?

"Cuando adjudicamos al arte un modo de conocimiento concebido como un saber fundado –aunque sea presuntamente- en un método o sistema razonable –demostrativo-, al hacerlo eliminamos de un plumazo toda posibilidad de *mediación* artística, en especial el carácter radical y necesariamente procesual de la experiencia que le es propia: a saber, el hecho de que su sentido no descansa en unos supuestos predicados artísticos –comunicables-, sino en aquello que ocurra en el proceso de su propio acontecer, en aquello que toda obra sólo puede mostrar o dar a conocer *en acto*." ²⁸El capítulo idéntico es una transcripción depurada y reforzada de varias conversaciones que, si bien son improvisadas, parten de la puesta en fricción con algunos materiales de interés común a ambos. Es un capítulo que se escribe en conversación.

Contenido del capítulo idéntico.

El TFM de Jorge Anguita ²⁹explora la configuración de la movilidad en la ciudad a partir de las relaciones que se establecen entre el cuerpo y su uso de la cámara en su diseminación por la ciudad. Entiende la imagen como un certificado de densidad y del tránsito de los cuerpos por un espacio.

Mi investigación, resumiendo más que en el *abstract*, estudia la ontología de la imagen en *live streaming*. Inevitablemente, ambas investigaciones comparten reflexiones puntuales, aluden a un mismo autor o incluso a un párrafo de la misma página de aquel libro que nunca está en la biblioteca porque si no lo secuestra uno lo secuestra el otro. Ese grado de reverberación, que defiende Chus Martínez³⁰ como una operación útil para

²⁷ PALAHNIUK, Chuck. (1988) *Nana*. Madrid. Cátedra, D.L. Pág 61. 1ªEd. 2001.

²⁸ DÍAZ CUYÁS, J. (2010) *Mostrar y demostrar: arte e investigación*, en el Seminario INTER / MULTI / CROSS / TRANS. El territorio incierto de la teoría de arte en la época del capitalismo académico en Montehermoso, Victoria-Gasteiz. (Fecha de consulta 23 de Abril de 2013) <http://www.arteinvestigacion.net/2012/04/mostrar-y-demostrar-arte-e.html>

²⁹ ANGUITA, J. (2013) *Deconstrucciones del orden visual urbano: 4 casos de estudio*. Se puede consultar en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

³⁰ MARTÍNEZ, Chus. (2010) *Felicidad Clandestina ¿Qué queremos decir con investigación*

crear pensamiento, me hace recordar al poeta Francis Ponge cuando describe la barca y dice: "es como una mano haciendo <<así así>>" y, muchas páginas después, describe el movimiento de la mano cuando hace <<así así>> como "una barca amarrada en puerto"³¹. "Bachelard recurre a la noción de reverberación como una imagen que plasma la relación de movimiento entre lógicas de pensamiento y métodos de trabajo que no tienen nada en común".

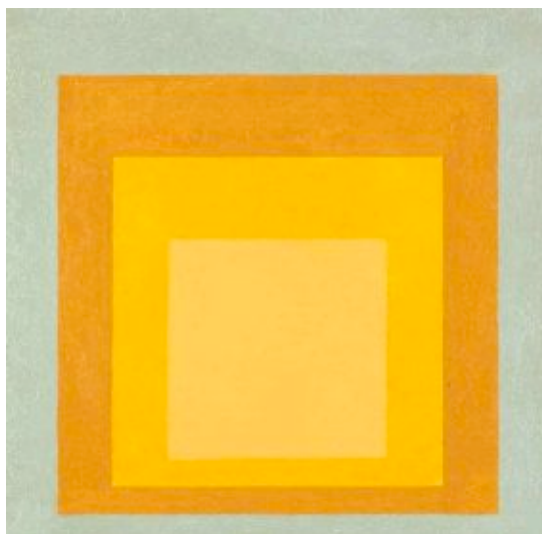
Como buenos hermeneutas, sabemos que nada no tiene nada en común con todo. La reverberación a la que me refiero, y que se convierte en calco en el capítulo idéntico, es la cantidad ingente de intereses comunes entre dos sujetos, que encuentran entre medias otros aspectos menos compartidos, intereses no comunes. Es como una amalgama de información informe en la cual brillan puntos como nodos comunes. "El arte no es un pretexto para pensar, sino un pensamiento que funciona por el intercambio permanente entre sistemas distintos que oscilan y nos hacen oscilar entre lo abstracto y lo concreto".³²

El material generado, simplemente es percibido de manera distinta según el fondo y el marco –según *el resto* de cada TFM- así como las imágenes en la Gestalt o el color interactivo en la pintura de Josef Albers.

artística? en Índice número 0. (Fecha de consulta 26 de Abril de 2013) <http://www.arteinvestigacion.net/2012/05/felicidad-clandestina-que-queremos.html>

³¹ PONGE, Francis. (1971) *De parte de las cosas*. Caracas. Monte Avila.

³² MARTÍNEZ, Ch. (2010) *Op.cit*



Josef Albers. *Homage to the Square*. 1965

No hay señales que revelen cuál de los capítulos es el idéntico, el lector puede especular, si el ejercicio—que probablemente es más lúdico que relevante, o ninguna de ambas cosas fuera del contexto TFM- es de su interés, o acceder al TFM de Jorge y resolver la incógnita.

Supone un ejercicio creativo que se salta alguna ley -ya decía al principio que todo el proyecto bebe del Punk-. Un grado de conducta cercano a la heurística que no está pre-encajado en los formatos de investigación. Pensar en el mundo según un sistema de categorías abiertas" y "volver a nociones como el juego" para comprender una y otra vez -que cada uno abrace como quiera- un mismo material, inagotarlo, aplicarle calor y frío, someterlo a la conversación, utilizarlo. Aproximar el texto a la experiencia artística. *A través de la palabra y el estudio*, del diálogo.

Nota sobre el título del TFM.

El participio activo o de presente es una figura que ha dejado de utilizarse como tal —como participio—, lexicalizada normalmente como adjetivo o sustantivo (“alarmante”, “asistente”, “amante”, “cantante”), también como preposición (“durante”, “mediante”) e incluso como adverbio (“bastante”).

Manuel Delgado, en *El animal público*, lo explica así:

El participio activo, o de presente, sirve para referirnos por ejemplo al inmigrante: “*que está inmigrando*, puesto que se le niega el derecho a haber llegado y estar plenamente entre nosotros”, o al adolescente, que “*está adolescindo*, es decir creciendo, haciéndose mayor. No es nada, ni niño ni adulto. Como suele decirse, *se está haciendo* hombre o mujer.” Al ciudadano transeúnte también se le aplica este participio, “precisamente para subrayar la condena a que se le somete a permanecer constantemente en tránsito, moviéndose entre estados, sin derecho al reposo.”³³

Es a este uso al que me refiero en el título, a algo más parecido al gerundio que al participio en sí. De ahí viene su carácter activo –frente al participio de pasado, o pasivo-, que se entiende muy bien con el ejemplo de participio de presente: “amante”, frente al de pasado: “amado”.

La herramienta *live streaming* nos permite trabajar con el tiempo real, con el presente, que es una palabra también en participio activo, de presencia, es lo que *está en presencia*.

Por otro lado, hay un juego de palabras. El participio, tal como lo entendemos usualmente, de la palabra “presente” es “presentado”. Este documento cuenta algunas de las prácticas que hemos llevado a cabo en un pasado no lejano, pero que las excluyen de presencia. Han sido presentadas. El último capítulo cierra el documento en una reflexión sobre la memoria (el participio de pasado) generada por la experiencias en *live streaming*, prácticas todas ellas en tiempo real, el participio de presente.

³³ DELGADO, M. (2008) *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos*, Barcelona, Anagrama. 5ª Ed. 2008. pp.112-113

BREVE HISTORIA DEL STREAMING.

La cámara que vigila la estación es una estación en sí. El monitor que reproduce la imagen que ésta recoge, también. A cada instante viajan entre ambas más datos que el total de las personas que habitan los vagones que vigilan.

Los dispositivos para el visionado en tiempo real han avanzado de la mano de la psicosis global en materia de seguridad, pública y privada. En un principio, las cámaras encargadas de custodiar la paz cumplían modestamente con su función, generando una imagen pobre pero suficiente. El ruido visual, la baja definición y la desaturación no suponían un obstáculo para lograr el fin para el que han sido concebidas.

Cada avance requiere un tiempo de desarrollo posterior a su puesta en uso, un periodo de optimización. Ese *durante* es un momento extraño para el objeto, que se debate entre lo brillante de su concepción y sus decepcionantes resultados. Este es el caso de la herramienta *streaming*.

El *streaming* consiste en la distribución de datos -habitualmente video y audio- en tiempo real a través de internet. El usuario no necesita descargarlos previamente, sino que se reproducen al tiempo que se descargan. Todos los datos están "en la nube", y no se guardan en la memoria del ordenador, con la ventajosa ganancia en almacenamiento. Se ha popularizado en la década de los 2000, con la proliferación de usuarios con un ancho de banda que permitiera su uso, gracias al abaratamiento del ADSL, y con la normalización del uso del *smartphone*. "Si con las primeras generaciones de telefonía móvil se difuminaron los límites entre el espacio público y el espacio personal, [...] con esta nueva generación (3G) el teléfono móvil ya no será tanto un <<teléfono>> como un <<terminal>> de datos, un auténtico dispositivo de computación ubicua, un método que permite producir y consumir gran cantidad de información en tránsito."³⁴

³⁴ MARTÍN PRADA, J. (2012) *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Madrid. Akal. 2012. 1ª Ed. P.219

Ahora que todo envejece apenas nace, se torna primitivo el año 1995, cuando apareció Real Audio 1.0, un reproductor de sonido que incorporaba un *buffer* al dispositivo común, posibilitando un breve almacenaje de los datos, que van así "rebotando" hacia los altavoces según caen del servidor. Este software es el precursor del popular Real Player, lanzado dos años después.

Son los padres de una familia ya larguísima de programas como Spotify, que se basan en este sistema.

En este documento vamos a centrarnos en uno de los descendientes: la herramienta *live streaming*, que fundamentalmente se caracteriza porque lo que se está descargando en el ordenador está sucediendo en tiempo real.³⁵

En Junio de 1993, el grupo californiano Severe Tire Damage retransmitió en directo, vía *live streaming*, a todo el mundo gracias a una tecnología desarrollada en las oficinas de WEROC PARC, en Palo Alto. Los Rolling Stones no quisieron quedarse atrás, y un año después hicieron uso de la herramienta. Estos casos inauguran la estrecha relación entre el *live streaming* y el hecho escénico, una relación que hasta la actualidad ha seducido a *partners* de la talla de la Berlin Philharmonic Orchestra o la Metropolitan Opera de Nueva York, que retransmiten habitualmente a cines de todo el globo, y ofrecen servicios de "conciertos digitales" para acceder al evento desde dispositivos domésticos.



Cámara en la Ópera berlinesa.

Se cuentan por miles las charlas, talleres, encuentros, que escogen el visionado *online* para llegar a todos los lugares conectados a la red, como es el caso de TED.³⁶ Convoca a una audiencia presencial y genera a su vez

³⁵ Siempre es mínimamente diferido, rara vez se superan los 10 segundos de retraso entre emisión y recepción.

³⁶ (Fecha de consulta 8 de Junio de 2013) <http://www.ted.com/>

un archivo de vídeos "bajo demanda", pero también promueve el espectador remoto. No podía ser de otra manera, si reparamos en su eslogan: "*ideas worth spreading*".³⁷

También se han ganado una clientela de millones de personas los sistemas de videoconferencia como Skype, ooVoo o el reciente Hang Out de Google. Estos *softwares* son imprescindibles para la mayoría de usuarios de internet, debido a su eficiencia. En tiempos de fuerte migración y exilio, estas herramientas ofrecen un servicio comunicacional que se torna imprescindible.

Los sistemas de videoconferencia se apoyan en la herramienta *streaming* como piedra basal, pero han sido concebidos para la comunicación privada; no obstante, la retransmisión en directo abierta se ha ido nutriendo de la aparición de una serie de programas diseñados específicamente para el *live streaming*, cuya lista es larguísima. En España los más populares son Live Stream y Bambuser, que ofrecen un servicio gratuito con publicidad, y un contrato mensual de pago para quienes quieran librarse de ella. Sólo en Linux encontramos la herramienta completa gratis y en código abierto. Estos programas abren una senda, aún estrecha y sin asfaltar, paralela a las vías de la televisión y la radio, hasta entonces los únicos teletransportadores de imagen en movimiento y de sonido.

Cabe destacar el uso creciente de esta herramienta en el campo de la educación. Cada vez son más los cursos online ofertados para un aula global.

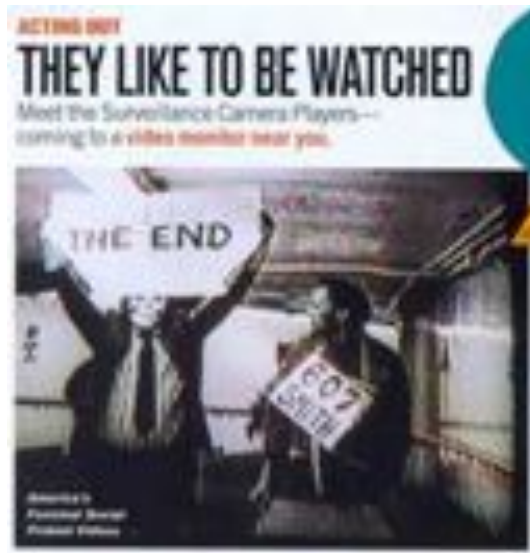
La buena relación con la Academia queda patente al observar casos como los *Open Courses* que ofrece la Universidad de Harvard de manera gratuita.³⁸

Volvamos a las cámaras del metro, aquellas que implantaron en Nueva York el modelo panóptico. En 1996, un grupo de amigos reacciona ante esta realidad representando breves funciones teatrales frente a las cámaras, otorgando al cuerpo de seguridad la categoría de único espectador. Son los

³⁷ "Ideas que merecen difusión" (Versión del autor).

³⁸ (Fecha de consulta 14 de Mayo de 2013) <http://www.extension.harvard.edu/open-learning-initiative>

Surveillance Camera Players.³⁹ Escogen certera y ácidamente las obras para su programación: Ubu Roi (A. Jarry, 1896), 1984 (G. Orwell, 1948), Waiting for Godot (S. Beckett, 1953). En un singular acto de resistencia, se genera una suerte de vigilancia invertida: una alteración en la consciencia del aparato de observación.



Cartel de Surveillance Camera Players, SCP, 1996,

Algunos años después aparecen algunas propuestas artísticas que exploran la imagen en directo en relación con el hecho expositivo tradicional y la contemplación. Wolfgang Staehle, en la muestra <<net_condition>>, en 1999 en el ZKM de Karlsruhe, propone un remake de la película “*Empire*”, realizada por Warhol en 1964.

Las ocho horas de película de Warhol, se ven aquí extendidas al continuo, bajo el título “*Empire 24/7*”. La película original muestra un plano fijo del Empire State Building, en el que nada sucede más que algunos cambios en la luz.

Tampoco sucede nada excepcional en la versión de Staehle. Lo que aporta es la renovación de la experiencia que proponía Warhol, en un nuevo marco de contemplación, la del tiempo real. “Y todo a través de una estrategia de desplazamiento: de la estética de la desaparición propia de la cinematografía, de algo que sucedió allí y ya no sucede ante nosotros más

³⁹ (Fecha de consulta 14 de Mayo de 2013) <http://www.notbored.org/the-scp.html>

que su reproducción, a una estética del tiempo real, del <<siendo ahí>> propio de la imagen-web.”⁴⁰



Capturas de *Empire 24/7*. Wolfgang Staehle. 1999.



Fotograma de *Empire*. Andy Warhol 1964.

Se cuentan en centenas las propuestas relacionadas, y esta es una breve historia de la herramienta, para lo cual podemos cerrar con un programa de notable éxito en el canal ADR de la TV alemana: *Schönste Bahnstrecken*,⁴¹ en el que el único habitante de la pantalla es el plano que recoge una cámara instalada en la cabecera de diversos trenes, en tiempo real.

Así como el tren fue el símbolo del progreso en la basta América, porque suponía, en su implacable línea recta, la conquista del territorio y la velocidad en el tráfico, la herramienta *live streaming* nace para conectar, a la velocidad de las ondas Wi-Fi, puntos remotos, así como para resistir a los presentes hegemónicos de la videovigilancia y la telecomunicación.

⁴⁰ MARTÍN PRADA, J. (2012) *Op. Cit.* Pp.184-185.

⁴¹ “Las hermosas rutas ferroviarias” (Versión del autor).

(Fecha de consulta 8 de Junio de 2013) <http://programm.ard.de/TV/Sendungen-von-A-bis-Z/Die-schoensten-Bahnstrecken>

1.

Holanda no tiene orografía. Su horizonte es una línea recta atestada de pueblos. No se pueden recorrer más de quince kilómetros, en cualquier dirección, sin encontrar uno. Este horizonte gentil y llano parece concordar con la idea de un país sin sobresaltos. Es el horizonte, figurado esta vez, para miles de profesionales de la cultura.

Dicen que asistimos cerca de dosmil personas. Yo quedé con Lena para recorrer los treinta y pico kilómetros que separan Rotterdam de La Haya, donde terminaba aquella manifestación en caminata. Era una protesta contra los recortes culturales, del 50%, a punto de aprobarse. La fila salía del Boijmans Museum, donde tuvo lugar un encendido debate entre la concejala de cultura y diversos colectivos afectados. El aspa blanca sobre fondo negro presidía, omnipresente, camisetas y banderas, como un eco de los molinos que rara vez nos flanquearon. Lena y yo nos turnábamos para caminar con los ojos cerrados, durante largo rato, por aquel carril bici dibujado a regla. Atardeciendo compramos cerveza y relajamos el paso.

La fila se dilataba hasta ocupar la distancia entera entre varios pueblos. El paisaje se redujo a las bolas amarillas de luz eléctrica, y al sonido de espontáneos cuartetos, el de un piano de cola con ruedas, al de una motosierra unida a una trompeta. Apenas entrando en La Haya escuché un acento gallego, que se abría paso entre los instrumentos, y conducía una voz familiar para mí. Paré un segundo, como se para cuando se lleva mucho tiempo caminando, con un bloqueo de rodilla algo seco. El tío que estaba meando sobre aquella arquitectura residencial luterana era Ruffoni.

Ruffoni se llama Alejandro, y de primero García. Todos le llamamos Ruffo, que es como una abreviatura de su ascendencia italovenezolana. Le conocí en la facultad, antes de que él la abandonara por la dirección de escena y comenzase sus estudios en la RESAD. Por aquel entonces le perdí la pista. "Joder, hacía tiempo que no sabía de tí", "Ya ves, qué bueno, ¿nos quedan birras?".

La manifestación aterrizó en el Nederlands Dans Theater. Sin acto de clausura, sin jaleos. Abrieron aquel teatro enorme para nuestro descanso. La jornada iba

terminando en un caer de cuerpos sobre la escena, como una amortiguación del fin del acto ante un patio de butacas que ya roncaba. Allí, sobre el escenario, le conté que terminaba la carrera y me iba a pasar el siguiente año sin actividad académica, para romper inercias. Quería dedicarme a meterme en berenjenales, cortocircuitar y trabajar en colectivo a tiempo completo. Allí le pedí que me avisara si montaba algo (yo estaba seguro de que así sería), aunque fuese para mover focos de acá para allá. A la mañana siguiente dormíamos en la portada de un diario; también nos quemamos la nuca en aquella especie de mitin en holandés, y nos colamos en el bus de los alumnos de la Rietveld. Tras despedirnos en el metro, prometimos mantener contacto.

A los ocho meses me llamó. "Estoy montando una versión de Las Bacantes. Necesito un mediador escópico, y he pensado en tí. Nos vemos en la cafe del Reina y te cuento bien."

Con "mediador escópico" se refería a un operador de cámara que estuviera en escena. Su propuesta ubicaba al público en las últimas filas de un patio de 500 butacas. El telón cortafuegos quedaba a media asta para servir de pantalla donde proyectar el flujo de video que yo recogía, en circuito cerrado.

Penteo, el rey que vuelve a Tebas tras atender sus compromisos, encuentra su ciudad expoliada por un extranjero. En Eurípides, Dionisos ha llegado a la ciudad y, al comprobar que no le rinden culto, se ha llevado a todas las mujeres a la montaña. Quienes les han visto cuentan que viven como salvajes y ejecutan extraños ritos. En esta versión, en clave trágica nietzscheana, no hay Dios, sólo un extranjero y un aparato de estado puesto en cuestión. La obra se fundamenta en el creciente deseo del rey, iracundo, por ir a ver a las mujeres.

Entre ellas se encuentra su propia madre. Ella le decapitará, por mirón, al final del mito.

Ruffoni consigue mantener las ideas muy cerca de la acción. Inserta cambios radicales hasta que entra el público.

Le brillan las ideas en la cara. Tiene un bruxismo de talento e impaciencia.

Hicimos varias dramaturgias para la cámara. Escogimos una de las partituras, memoricé las marcas. Cuando un actor le daba la espalda al público para acercarse al

objetivo de aquella cámara enorme hasta el *close up*, el común de los espectadores miraba a la proyección; era una manera de jugar con la mirada del público, así como Dionisos jugaba con la de Penteo, dirigiéndole a su muerte.

La noche que estrenamos estrellé su coche en Malasaña.

Aquella fue mi primera experiencia importante con la escena. Aquel fue el germen de este posterior interés en *aquello de* la mediación escópica.

e-UTOPÍA.

Comienza Valcárcel Medina una de sus conferencias autocitándose:

“Resulta curioso comprobar cómo una y otra vez el término utopía (nacido a la cultura a través de la obra de Tomás Moro “*De optimo republicae statu deque insula Utopia*”) que coloquialmente se entiende por quimera o sueño imposible, recibe confirmación en ese sentido por parte de los versados, sin detenerse a pensar en que no está, en principio, clara su procedencia – griega desde luego- en cuanto que la u podría venir de ou, no, o de eu, bueno (significando, respectivamente “no lugar” o “buen lugar”) y sin haberse detenido a ver cómo Moro, en el prólogo de su libro, dice, claramente “eutopía”. El éxito inmediato y permanente de esta obra radica precisamente en que el público nunca pensó en ou, sino en eu, aunque sabía que el eu era un ou”.⁴²

Espacio en herencia.

Tras este esquema, y aclarada la utopía como lugar posible, y que además es bueno, cabe preguntar: ¿pero, bueno para qué?. El complemento directo de la respuesta siempre será equivalente a la naturaleza del uso de ese espacio. Entonces, acotemos la pregunta (con el *zoom* aún muy abierto): ¿para qué es Internet un buen lugar?.

Internet hereda espacio, en ocasiones como refugio.

El maltrecho espacio público encuentra en la red la extensión necesaria para ubicar un Ágora digital y global. Las, así llamadas, Ordenanzas para la Convivencia, que han sido aprobadas en la mayoría de Comunidades Autónomas, dan ejemplo del caso nacional -sirva en metonimia para hablar del traumatismo global- de la merma de libertades asociadas a este espacio. En Granada, donde se implantó en Octubre de 2010,⁴³ el impacto en la vida

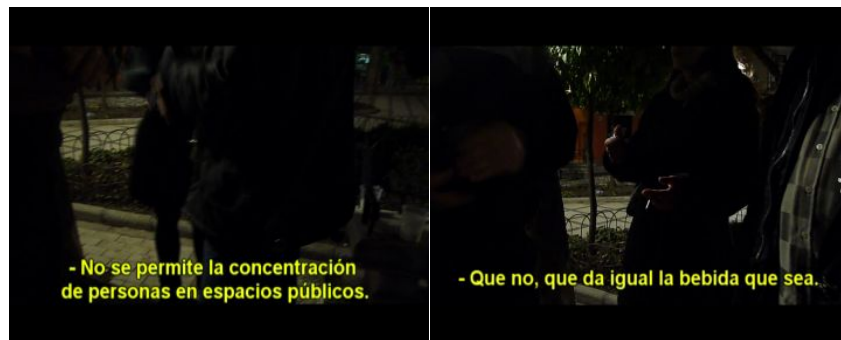
⁴² VALCÁRCCEL MEDINA, I. (2002) *3 ó 4 conferencias*. León. Universidad de León. 2002 1ª Ed. Pág 103.

⁴³(Fecha de consulta 12 de Junio de 2013)

<http://www.granada.org/inet/wordenanz.nsf/wwbusmta/33E8E05267172F0EC1257656003437A2#T1C4>

pública de la ciudad -característica por su calidad y cantidad en el uso del espacio público- fue de gran magnitud. La ley trata de regular aspectos higiénicos como el vertido de residuos, o la normativa acústica, con parámetros objetivos. Pero al adentrarnos en su redacción encontramos prohibiciones de toda índole sujetas a las interpretaciones subjetivas de los agentes de la autoridad.

Así, la ley se torna ambigua y revela sus intimidades ideológicas.⁴⁴ Ese mismo año, Elgatoconmoscas diseña una situación específica en la Plaza Trinidad: un *botellón de leche*, que rápidamente es interrumpido por la Policía Local. Los agentes disuelven al grupo, de unas 15 personas, informando de que “no se permite la concentración de personas en el espacio público”. Dos son las preguntas obvias que siguen, a lo que responden “da igual, la concentración... no pone ningún número” y también “da igual la bebida que sea”.⁴⁵



Botellón de Leche. Elgatoconmoscas. 2009.

Este tipo de legislaciones promueven que las calles se conviertan en

⁴⁴ El primer sancionado denuncia abuso de poder, al ser denunciado por 'Permanecer y concentrarse en la vía pública, consumiendo bebidas, alterando la pacífica convivencia de los ciudadanos fuera del lugar habilitado en el Ayuntamiento'. El titular del diario Granada Hoy fue: “Trescientos euros de multa por beber coca-cola en una plaza del Albaicín”. La ambigüedad en la redacción de la ley promueve la ejecución de la ley según las proyecciones ideológicas y simpatías de los agentes de la autoridad. (Fecha de consulta 12 de Junio de 2013)

<http://www.gradahoy.com/article/granada/681850/trescientos/euros/multa/por/beber/cocacola/una/plaza/albaicin.html>

⁴⁵(Fecha de consulta 12 de Junio de 2013)
<http://www.elgatoconmoscas.com/2010/03/botellon-de-leche/>

pasillos o conductos de paso, de la casa al trabajo (para quien tenga) y a los comercios o servicios públicos. Impide en gran medida que las personas nos paremos a dialogar y a hacer uso de un espacio también nuestro, a ejercer una libertad compartida y fundamentada en el respeto por la ajena. Una libertad arrancada de las calles.

Para quienes hemos disfrutado de configuraciones anteriores, es lastimoso presenciar su desbaratamiento en pro de un placebo del orden y la seguridad administrado a la fuerza.

La sensación de peligro y hostilidad que, a una vez, generan y palian los *security business* y los órganos de una administración central que, foucaultianamente, ejerce el poder, es el marco para el trasbase masivo de actividad que se ha hecho efectivo, en la última década, del espacio público -físico- al virtual. Un espacio que produce una nueva esfera para acoger al ciudadano y dotarle de la identidad que construye la experiencia pública. “La actualidad nos habla de nuevos escenarios público-privados para la práctica creativa, para la construcción del yo y de los otros. Apropiarnos de ellos resulta hoy crucial para retomar, con más convicción si cabe, la creación de imaginarios emancipadores frente a la cultura más homogeneizadora y banal, pero también para nuestra propia construcción subjetiva en un mundo en red.”⁴⁶

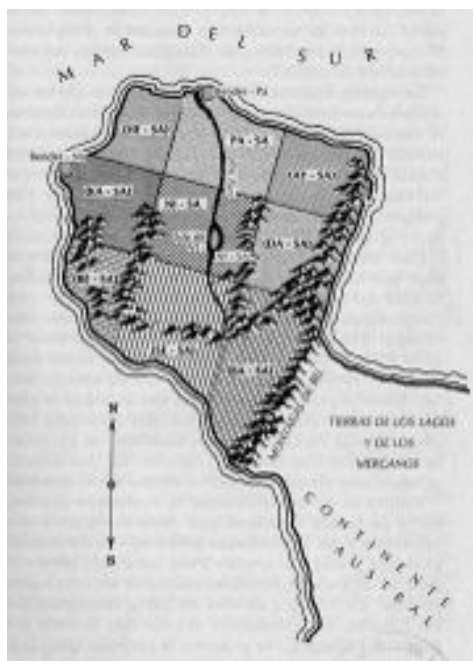
Remedios Zafra analiza cómo la domesticación de la informática permite que los espacios privados –los cuartos propios- se conecten para generar una red que se configura como espacio público online.

Con la aparición de las Web 2.0, siempre preparadas para que “opines”, “puntúes”, “envíes”, “seas amigo”, “comentes” y las uses,⁴⁷ se impulsa la consolidación de las redes sociales. Podemos imaginar que Facebook es una franquicia con más de 1.000.000.000 de sucursales repartidos por todos los rincones del mundo. Tal es su necesidad de almacenaje que ya ha copiado la estrategia de Google y ha comenzado a instalar sus *data*

⁴⁶ ZAFRA, R. (2010) *Un cuarto propio conectado, (ciber) espacio y (auto) gestión del yo*. Madrid, Fórcola. 2010, 4ªEd. Pág.14.

⁴⁷ *Ibid.* Pág. 7

*centers*⁴⁸ en localizaciones secretas del Polo Norte, para ahorrar los gastos energéticos generados por la refrigeración de los enormes discos duros. La localización del “corazón de la empresa” recuerda al emplazamiento, también gélido, aunque austral, de la Sinapia,⁴⁹ el primer texto utópico español, donde todos los ciudadanos cultivan un fértil terreno compartido por varias culturas.



Mapa de Sinapia. Miguel Ángel Avilés, 2001.

Al igual que en la utópica península, en la que los ciudadanos comunes comen lo que cultivan, el éxito de las redes sociales se fundamenta en la lógica del *prosumidor* (productor-consumidor), que encuentra un espacio creado a la vez que sí, y que le procura una sensación de propiedad en derechos y bienes que ya no encuentra en el espacio público. “El valor de estas empresas en cada caso, no es tanto el dispositivo en sí, sino concebirlas como “espacios” que logran congregarse a millones de “yoes”, espacios que se convierten en parte misma de las relaciones afectivas y que transforman a los usuarios en productores y en contenido. Sin duda, estas estructuras de relación también nos hablan de formas de distribución de

⁴⁸ Unidades de almacenaje desde los cuales los servidores distribuyen los ficheros. Es la memoria de Google y de Facebook.

⁴⁹ ANÓNIMO. (finales del S.XVII) Descripción de la Sinapia, península en la tierra austral. Madrid. Círculo de Bellas Artes. 1ª Ed. De 2011.

personas y espacios no exentas de significación política.”⁵⁰

Se inaugura así una nueva polis y, en consecuencia, la necesidad, por un lado, y la posibilidad, por otro, de crear nuevas políticas para un sistema de relación también nuevo.

“¿Qué pasa cuando gran parte de la sociedad se convierte en un cúmulo de dispersiones de individuos móviles en espacios anónimos? ¿Cómo podemos comprender ahí la autoorganización?”⁵¹ Concebir el espacio que concede Internet para la acción política (politizada, politizadora) es, más allá, asumir que es una herramienta espacial repleta de armas. Y que el sistema de relaciones no va a ser interno sino que abarcará todo el espacio posible.

Espacio virtual en tiempo real.

Internet se ha convertido en un campo de batalla multidireccional, en el que se lucha dentro, de fuera a dentro y de dentro a fuera. El cliché del joven inadaptado, impopular, que vive conectado a la red, es en cierta medida el fundador de un nuevo perfil para la militancia. Mejor dicho: en incierta medida. Porque una de las paradójicas -y paradigmáticas- cualidades de Internet es su flexibilidad en el binomio identidad-anonimato. Grupos de acción tecnopolítica, como Anonymous, se estructuran en formación, como las abejas,⁵² para realizar ciberataques a los atacantes de WikiLeaks: PayPal, Visa, MasterCard, Amazon.⁵³ Lo que podríamos denominar un contraataque, ellos lo llamaron #payback⁵⁴, que viene a significar “donde las dan las toman”.

⁵⁰ Íbid. Pág. 6

⁵¹ PADILLA, M. (2012) El kit de la lucha en Internet: para viejos militantes y nuevas activistas. Madrid. Traficantes de Sueños. 2012 1ª Ed. Pág. 67.

⁵² “El *swarming* (de *swarm*, enjambre) es una forma de autoorganización en tiempo real: personas y grupos que coordinan espontáneamente sus acciones sin darse ni recibir órdenes.” Íbid. Pág. 38

⁵³ Estas empresas dificultaron los flujos económicos generados para la mantención de WikiLeaks.

⁵⁴ Este ataque fue uno de los conocidos como DoS (*Denegation of Service*), consistente en aplicar una sobrecarga de información digital a un servidor, desde varios miles de ordenadores a la vez.



Señala Richard Stallman que “las protestas en la Red de Anonymous en apoyo a WikiLeaks son el equivalente en Internet de una manifestación multitudinaria. [...] Internet no puede funcionar si hay multitudes que bloquean las webs, de igual manera que una ciudad no puede funcionar si sus calles están siempre llenas de manifestantes.”⁵⁵

En el amplio análisis de la primavera árabe en relación con las redes sociales, destacando Twitter, sobre el que han corrido ríos de tinta (y aún más archivos digitales), encontramos la relevancia de Internet como comunicador en directo. Es un soporte de drenaje sin filtros, una capacidad que aparece como uno de las principales herramientas en la transcurso de movimientos sociales como el 15-M, que se basan en impulsos reactivos. En su ebullición congregan a una multitud que aún no sabe lo que conlleva su movimiento ni cuál será el siguiente paso, es decir, que no tiene aún proyecto.

Valcárcel Medina continúa su ponencia advirtiéndole que “la gente siempre se percató de que, en un cierto sentido radical, sólo se puede ser utópico en el acto inmediato, pero no en el proyecto, por que el momento sí que disfruta de espacio, mientras que el proyecto aún no lo tiene.”⁵⁶ La *fuerza de momento*, el soporte para la acción organizada –organizándose- en tiempo real, emerge así como otra de las cualidades de la red, en su definición ya no sólo espacial sino temporal.

⁵⁵ Richard Stallman, «The Anonymous WikiLeaks protests are a mass demo against control», <http://www.guardian.co.uk>, 17 de diciembre de 2012. Traducción de Tomás González disponible en <http://acuarelalibros.blogspot.com/2010/12/anonymous-protestas-contr-el-gran.html>. Íbid. Pág. 74.

⁵⁶ VALCÁRCCEL MEDINA, I. (2002) *Op.Cit.* Pág 103.

La herramienta *live streaming* aparece entonces como la más adecuada para conectar los espacios de implicación (escenario del acontecimiento, audiencias remotas, foro de debate) en la vida del movimiento social. Toma la Tele (www.tomalatele.tv), que cuenta con cerca de cien canales de retransmisión de diferentes usuarios, es la mayor plataforma de difusión audiovisual asociada al 15-M. Todo usuario puede abrir un canal y retransmitir en abierto lo que escucha y ve ante sí, mediante una tecnología de sencillo uso. Estas plataformas configuran un sistema de delegaciones gracias a las cuales las protestas superan la fisicidad de la manifestación, inaugurando la figura de un manifestante que, desde su espacio privado, distribuye la información que recibe en tiempo real, filtrando la información y dirigiéndola tan lejos donde llegue la red. Una contribución al movimiento que se ha tornado imprescindible.



Retransmisión *Live Streaming* de la Puerta del Sol durante el 15M.

Drenaje

Durante los días en que este texto toma forma, la Radiotelevisión Griega (RTE) ha sido cerrada por orden del gobierno. Según fuentes oficiales, es un cierre provisional de tres meses, que va a servir para reformar su estructura en una más austera y con menos empleados.⁵⁷ Es una de tantas “ideas” o

⁵⁷ Según los planes de reforma, de los 2.700 empleados actuales quedarán 700.

sugerencias que la troika “sugiere” a los P.I.G.S.⁵⁸ “Los futuros despedidos de la ERT son parte de la cuota exigida por la troika a Atenas: el pacto con los acreedores internacionales implica despedir a 2.000 funcionarios o empleados públicos hasta finales de julio; un total de 15.000 hasta finales del año próximo.”⁵⁹

La reacción de los empleados ha sido el encierro en la sede de la cadena y la emisión 24 horas por medios alternativos (una combinación de los recursos técnicos de la RTE y de los dispositivos móviles de los empleados), vía *live streaming*, para comunicar la situación y alzar su voz mediante debates y entrevistas. La herramienta se vuelve entonces capital para la resistencia de sus usuarios y la comunicación con un exterior por un canal inmediato, *no-mediado*. Suprimir la mediación en la transferencia de datos, y deslocalizar los canales para obstaculizar su cierre al tráfico, asegura el drenaje de la información en cuotas muy superiores a las de los medios regulares. Los empleados encerrados han convertido su (ex)lugar de empleo en antesala de la cárcel. Y en atalaya. Esta bonita palabra proviene del árabe *atalayi*, que quiere decir *centinela*. La *riot police* espera, a las puertas del lugar de otros centinelas (cuya función es estar alerta día y noche, para transmitir la información proveniente de lo que ven, como soldados de un bien público) en un *espectar* mutuo, minuto a minuto.

Tras este breve recorrido, podemos determinar que Internet es un *buen lugar* para conectar espacios en tiempo real sin intermediación ideológica, por ser un medio *organizante*. La herramienta *live streaming* es una de las imprescindibles en el kit de la lucha en Internet⁶⁰.

⁵⁸ Acrónimo popularizado en Centroeuropa para referirse a *Portugal, Italy, Greece and Spain*. (Fecha de consulta 23 de Mayo de 2013) [http://en.wikipedia.org/wiki/PIGS_\(economics\)](http://en.wikipedia.org/wiki/PIGS_(economics))

⁵⁹ El País, 11 de Junio de 2013.

⁶⁰ PADILLA, M. (2012) *Op.Cit.* Pág. 69.

2.

Con los tercios nos pusieron algo de pan y salchichón. Lo subí todo en dos viajes a la planta de arriba. Era uno de los pocos bares que obviaba la ley antitabaco, aunque quizá fuese sólo aplicable a aquella mesa del fondo, pegada a un ventanuco por el que echar el humo. A Virginia hacía tiempo que no la veía. O que la veía pero no nos parábamos ni a echar un cigarro. Igual sí, no sé. El caso es que era por la mañana y estábamos allí bebiendo unos tercios, y Ruffoni había salido a quién sabe qué y yo me quedé allí con Virginia y con Fer.

Fernando se apellida Gandasegui. Le llamamos Fer, aunque a veces hacemos coñas con el gerundio.

Le conocí ese día. Tiene las pintas de un romántico y las maneras de un intelectual. Habla con un leve tartamudeo que, lejos de incordiar, seduce; parece salido de la *nouvelle vague*. Yo había llegado con su conversación *in media res* y lo poco que hablé fue para animarles a comerse mi tapa. Fer contaba sus haceres en un grupo de trabajo en el que andaban estudiando el convulso panorama del 15-M desde la psicología social. Él es psicólogo además de dramaturgo, con títulos y eso. Habló de marcos de acción colectiva, y después de una película que no tenía ningún error dramático. Virginia discurría sobre la estructura del *loop* y el carácter tribal de las fiestas que estaba sacando adelante con su colectivo Abismal.

Virginia es brava. Siempre tiene un comentario ácido y certero en los labios, que lanza mientras te mira como al flequillo. Vivimos juntos los encierros de la facultad antes de aprobar Bolonia, noche tras noche redactando textos y estudiando la ley, a la par que curramos en un corto que nos llevó media vida. Ya en clase de Josu andaba ella jugando con el *streaming*.

Por aquel entonces la llamábamos Virgipedia. Se apellida Lázaro.

Les pregunté si no les importaba que tomase apuntes, entre risas. Era excepcional, manejaban citas que venían de lo mejor de cada casa, y las hilaban en giros que me divertieron mucho.

Comentamos brevemente un DVD que le presté a Vir, uno que había comprado en Perú unos meses antes. Era un documental sobre el Takanakuy, un ritual original del

altiplano andino. Celebran la navidad a guantazos, delante de todo el pueblo, sobre un estruendo de carracas. Así saldan las rencillas que han surgido a lo largo del año, de una vez y en público. De manera civilizada. Fer y Virginia barajaban la posibilidad de incluirlo en una versión de un texto de Calderón que pensaban montar. Sometían las ideas a un exhaustivo análisis de interés, dibujaban amplísimos arcos semánticos, le daban vueltas y vueltas, no llegaban a nada. Ante aquella nube de gas -de la cual era un espectador fascinado- y el humo descarado, contrastamos esa manera suya de trabajar en colectivo (que más tarde se llamaría PLAYdramaturgia) con los métodos de Elgatoconmoscas, muy activo en aquel momento.

Por aquel entonces, ya parecía haber algo en común entre ambos colectivos, la intención de incidir en los espacios dados, de dislocar algunas inercias. “Los moscas”, nacidos con el *Fight Club*, por un lado, y los PLAY por otro, fascinados con el Takanakuy (que el propio Palahniuk menciona ya en el prólogo de la nosécuánta edición de “El club de la lucha”), discutimos sobre el empoderamiento del espacio que habitamos. El físico y el virtual. Sobrevolaba la premonición de lo que después sería un mantra: hay que hacer *dramaturgia a puñetazos*, como dice Gisbert.

Elgatoconmoscas se toma sus licencias en las calles, PLAYdramaturgia en Internet. Aún se fuma en algunos bares.

ESQUINA- SKENÉ

Esquina

La esquina es una arista, una intersección entre dos planos. Hay ciudades donde la mayoría de las esquinas forman un ángulo recto, como Buenos Aires, una inmensa cuadrícula. Antes de aterrizar en Ezeiza y en medio de la noche, se aúna la visión de la curva del horizonte con una superficie cubierta de aquella retícula de luz hasta donde alcanza la vista. En el ensanche de Barcelona las esquinas las cortaron en chaflán para mejorar la visibilidad de los conductores: lo que podría haber sido la abolición de la esquina, resultó ser su duplicación. Tuvo que ser duro “sacrificar” los 90° por dos obtusos. Todo sea por el bien del tráfico.



Madrid también tiene su ensanche a escuadra y cartabón con esquinas “afiladas” y ceda el paso. Esas calles del barrio Salamanca no son tan representativas como sus callejuelas, reductos de la ciudad antigua. No de la griega ni la romana, que ya eran ortogonales (las ciudades romanas partían de un cruce: el *cardo*, una vía de norte a sur, y el *decumano*, de este a oeste). Nada que ver con el casco antiguo: el Pasadizo de San Ginés o la Calle del Codo.

La ciudad ortogonal se basa en un diseño sobre el plano que se adapta a la topografía como un manto, heredado primero de la Roma clásica y después retomado en el urbanismo racionalista moderno.

Hoy en día, la *ciudad genérica*, la ciudad global contemporánea, se obtiene mediante la reproducción y estandarización de uno de los módulos que la componen. Rem Koolhaas la definió así:

“fractal, una interminable repetición del mismo módulo estructural simple; es posible reconstruirla a partir de la pieza más pequeña como, por ejemplo, de un ordenador de sobremesa”.⁶¹



Ese módulo, ese injerto, permite reproducir el tejido urbano sometido a las pautas de la homogeneidad y por ello nos obliga a hacer foco a la vida que se genera en esos módulos, en esas esquinas. Una de las claves de la trama de *The Wire*, la reconocida *sitcom* que transcurre en Baltimore, está precisamente en la construcción de una red humana que responde siempre a los mismos conflictos de jerarquías, relaciones de poder y cadenas de mando, lo que permite hacer un retrato social realista de la ciudad. En palabras del creador David Simon:

⁶¹ KOOLHAAS, R. (1997). *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. 1ª. Ed. Pág.17.

“la estructura (...) va a experimentar una progresiva expansión espacial desde la esquina (como unidad mínima urbana) hasta el conjunto de la ciudad (como inserción en el mapa arterial de los Estados Unidos)”.⁶²

De esta forma, el retrato minucioso del microcontexto de la esquina, donde “los jóvenes venden la droga”, se hace extensible hasta las decisiones del poder político donde cada error desencadenará una serie de consecuencias a medida que va abriéndose la red de relaciones de los personajes y acabará afectando a cada uno de manera particular.

Para pensar la ciudad actual pues, bastaría con detenerse en una de sus esquinas y observar, ver a donde nos traslada. Así encontraremos que algunas de éstas son pequeños ecosistemas donde surgen relaciones y conflictos extensibles a la ciudad desde lo particular a lo general mediante un método inductivo.



Hay algunas esquinas célebres, como el Fuller building en Nueva York, conocido como el *Flatiron* por su forma de plancha. Parece cortar el viento. Al igual que el Gooderham de Toronto y el otro *Flatiron*, en Atlanta, estas esquinas recuerdan en su forma a un ángulo de visión. De hecho, lo que suele suceder es que la esquina es un punto de vigía, un enclave estratégico para las prácticas del hampa, aunque también para la publicidad,

⁶² SIMON, D. (2011) “The Wire: la red policéntrica”. En: CARRIÓN, J. (2011) *Teleshakespeare*. 1ª. ed. Madrid: Errata Naturae. Pág. 186.

la recaudación de limosna y el encuentro. Es un punto de visibilidad: un sitio para ver y ser visto.

Saliendo del metro Gran Vía en Madrid y bajando por Montera, hay una esquina en la que hay pintado un trampantojo que cubre toda una fachada saliente. Se supone, por un segundo, que hay unas escaleras que llevan otro lugar, una ilusión temporal de bifurcación en nuestro paseo: otro camino, otra ciudad, otras personas, una realidad alternativa, un otro Madrid. La ilusión combuste rápido, los pájaros no bajan a picotear las frutas ⁶³los personajes que la habitan son figurantes de una instantánea capturada en el tiempo congelado donde una mujer se asoma a un balcón y unos hombres suben las escaleras. Personajes estáticos pintados en una de las calles con más tránsito de toda la ciudad.



En la misma esquina del trampantojo hay una cámara de vigilancia. La cámara está instalada en la *esquina* de la fachada, pero en una porción de espacio no pintada, y por tanto, no perteneciente a la imagen. Ese espacio reservado para la cámara subraya su presencia e imposibilita su camuflaje dentro de la pintura. Es una cámara real. Una cámara contigua a una imagen pintada donde la ilusión de continuidad de la ciudad, mediante la perspectiva en el plano de la pintura (el *trompe l'oeil*), se contrapone a la

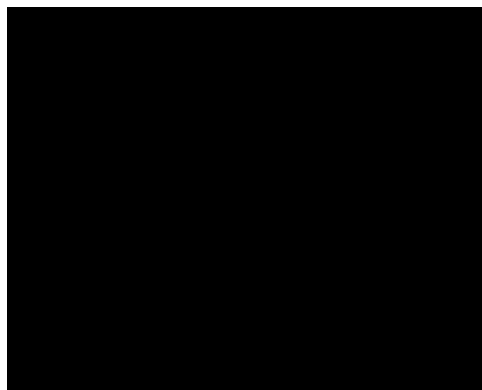
⁶³ Véase el capítulo 35 del libro 35 de la Historia Natural de Plinio el Viejo, donde reseña la competición que enfrentó a los pintores griegos Zeuxis y Parrasio.

continuidad espacio-temporal de la imagen que grabaría la cámara: un modelo que registra 360° durante las 24 horas.

Esta cámara ofrecería a los ojos del vigilante una panorámica continua del espacio que quiere abarcar la actividad de la zona en un plano. Se intuye, por ello, que registraría parte del trampantojo, capturando en un mismo encuadre una calle real y la porción de otra calle pintada, como si el dispositivo aspirase a vigilar la actividad estática que contiene el espacio pintado. La continuidad entre realidad e ilusión que compone este encuadre podemos hacerla extrapolable a todo el espacio urbano cuya regulación fluctúa a menudo entre el control y el espectáculo, entre lo que nos mira y lo que se nos da a ver.

Skené

El trampantojo es un recurso *escenográfico*. Antiguamente la *skené* era un cobertizo en el cual los sacerdotes griegos cambiaban su indumentaria durante los ritos dionisiacos. Más tarde, aparece como una construcción en piedra por la que los actores hacen su aparición. Cuando la *skené* no se construía en piedra, era pintada en superficies livianas, de ahí el sufijo *graphos*. La escenografía clásica-convencional construye un espacio ilusorio basado en el marco de la caja escénica con distintos elementos dispuestos en el escenario, para recibir una mirada dirigida desde la platea que lo enfrenta.

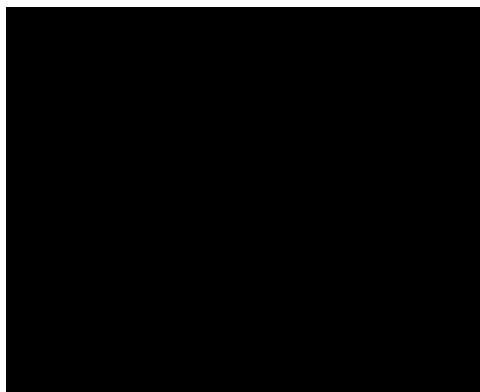


Por ello esta esquina, en tanto que conforma un entorno diseñado para mirar y ser mirado, puede ser considerada como módulo escenográfico. Y al igual que sucede con la esquina y la *skené*, la intención de observar convierte la propia ciudad en observatorio, en patio de butacas o platea. Una platea de lo urbano, sin embargo, deslocalizada o más bien diluida en el entorno, que no rodea al espectáculo, sino que lo espera, que lo *especta*. Platea, por tanto, latente como ocurría en el teatro del medievo:

“El arte y el teatro se producían por intensificación momentánea de la vida o de la ciudad y la experiencia urbana”.⁶⁴

El arquitecto Fernando Quesada, en su artículo *La horma del zapato. La(s) Platea(s)*, explica que hasta 1759, cuando se eliminaron los asientos para público del escenario¹, el teatro era estructuralmente igual que la plaza. La palabra *plaza* viene del latín *platèa*, que significa *calle ancha*.

“En el teatro medieval la escena y la calle se identificaban como espacio único, el lugar teatral era una galaxia dispersa y apenas se diferenciaba el espacio del espectador de su espacio cotidiano, fuera casa o calle. Por tanto, no existía una gran distancia entre teatro y ciudad”.⁶⁵



El espacio escénico contemporáneo retorna a esta noción medieval de espacio continuo que no diferencia la platea de *skené* y comparte

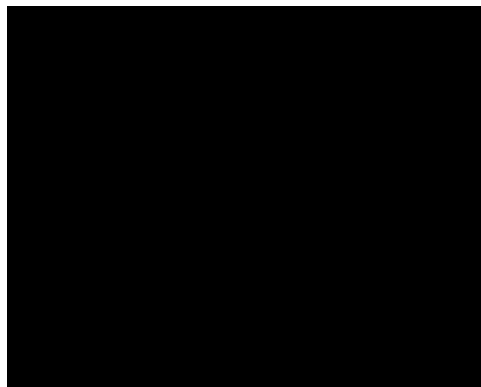
⁶⁴ QUESADA, F. (2009). “La horma del zapato. La(s) Platea(s)” En: BERNAT, R. y DUARTE, I. (ed.) *Querido público. El Espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Valencia. CENDEAC. 1ª Ed. 2009. Pp. 201-225. Pág.4.

⁶⁵ *Ibid.* Pág. 4

parentesco con la calle, acogiendo el *Theatrum mundi*⁶⁶ de la experiencia urbana de la cual hoy seguimos *expectantes*.

Como espectadores potenciales de lo que sucede alrededor, espectadores que también miramos 360°, recorremos la ciudad equipados con dispositivos de registro como las cámaras incorporadas a los *smartphone*. La cámara condiciona nuestra experiencia urbana produciendo una distancia con aquello que miramos que hace “desvanecernos” del lugar, como si todo aquello no fuera otra cosa que un espectáculo del que no formamos parte, como si no pudiéramos intervenir de otra manera que no fuera registrándolo. Señala Rancière:

¿Cuál es, en efecto, la esencia del espectáculo según Guy Debord? Es la exterioridad. El espectáculo es el reino de la visión y la visión es exterioridad, esto es, desposeimiento de sí.⁶⁷



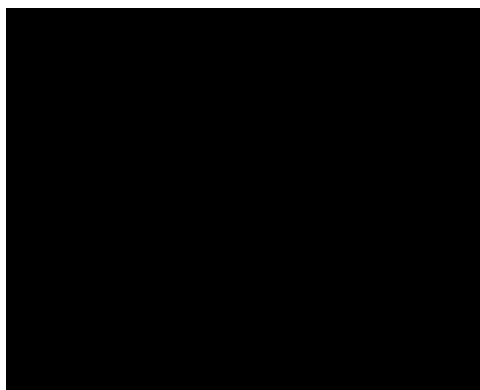
En algunos casos el uso de la cámara, y la distancia que implica, se puede tornar perverso y sus resultados trágicos. Recientemente, un hombre fue empujado por otro a las vías del metro de Nueva York, y fue arrollado por un tren antes de que pudiera salir del foso. La noticia, que ha dado la vuelta al mundo, debe gran parte de su relevancia a la fotografía que la ilustra. En ella vemos a la víctima tratando de subir al andén con el tren avanzando en su dirección. La foto ocupa la portada con un inmenso título: “DOOMED” (condenado). Pero cabe preguntar si realmente lo estaba o si su suerte habría sido distinta: si el periodista hubiera reprimido su “pulsión” fotográfica

⁶⁶ Tópico literario del Siglo de Oro que describe el mundo como un teatro.

⁶⁷ RANCIÈRE, J. (2008). *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago, 2010. 1ª. ed. Pág.13

y hubiera asistido al hombre, aquella tragedia -aquella imagen- se habría evitado.⁶⁸

La pulsión por el registro de esa exterioridad radica en la creciente necesidad de capturar aquello considerado excepcional y, normalmente, cumple dos funciones: por un lado, generar un recuerdo nítido de lo acontecido y por otro, tener un instrumento que sirva para comunicarlo visualmente. Introducirlo en la red y sumar clics en “Compartir”.

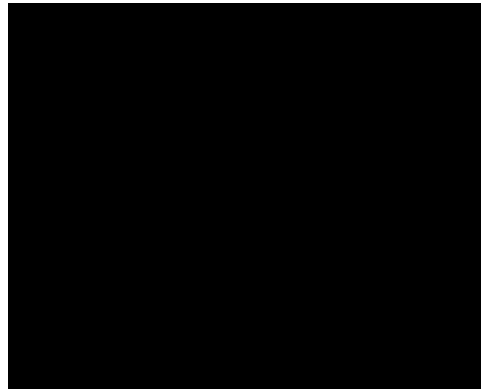


Pero la distancia que produce la cámara nos escinde como actores/espectadores, al interponerla entre nosotros y el acontecimiento. Por eso el documento que generamos no sólo nos muestra aquello que se ha grabado sino que certifica (con fecha y hora de registro) la actitud de quien documenta lo ocurrido. La imagen es lo que “condenó” al hombre que fue arrollado en las vías del tren, mostrándonos el encuadre, el punto de vista de un espectador, del fotógrafo. La persona que decide ver aquello a través de la cámara, con la distancia de un espectador, convierte, mediante el encuadre de la cámara, lo que sucede en directo delante suyo, en una suerte de caja escénica.

Lo escénico se construye sobre dos unidades: la espacial y la temporal, es decir, sobre la noción de compartir una estancia, en la cual lo que vemos sucede en directo. Por ello, la ciudad sólo se podría entender como escena en el momento y lugar del registro, sólo cuando se mira (se está mirando) desde el marco de la pantalla: esa *caja escénica*.

⁶⁸ MALLO, A.F. (2013). “Necesidad y refutación de la imagen”. *La Vanguardia-El Cultural*.

Pero el resultado de esa actitud, ese gesto, es una foto o video, como documento en la red o en la prensa, en la que ya se ha roto la unidad espacio-temporal que da sujeción a lo escénico. Es una información de pasado, un resto arqueológico que documenta un segmento -mayor o menor- en la línea de tiempo, en correspondencia con un espacio concreto donde se da lugar *lo urbano*.



Cabe preguntarse ahora si estos materiales generados por el “colectivo camarógrafo” constituyen un instrumento válido para mirar a una ciudad *toda esquina*, *toda skené*, precisamente porque está sucediendo en presente y se mira desde sí, un espacio urbano en constante cambio e inestabilidad:

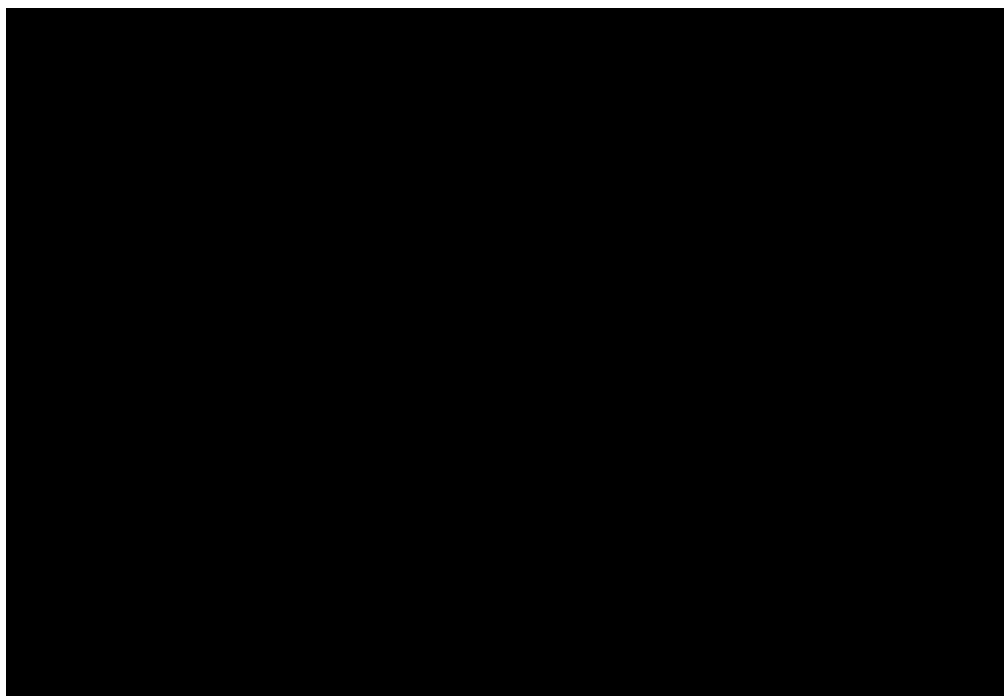
“Una antropología urbana, en el sentido de de lo urbano, sería, pues, una antropología de configuraciones sociales escasamente orgánicas, poco o nada solidificadas, sometidas a oscilación constante y destinadas a desvanecerse enseguida. Dicho de otro modo, una antropología de lo inestable, de lo no estructurado, no porque esté desestructurado, sino por estar estructurándose, creando protoestructuras que quedarán finalmente abortadas. Una antropología no de lo ordenado ni de lo desordenado, sino de lo que es sorprendido en el momento justo de ordenarse, pero sin que nunca podamos ver finalizada su tarea, básicamente porque sólo es esa tarea.”⁶⁹

De acuerdo con Manuel Delgado, necesitaríamos herramientas que registren en tiempo presente aquello que está en constante cambio en esta

⁶⁹ DELGADO, M. (2008) *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos*, Barcelona, Anagrama. 1ª ed. 2008. Pág. 12.

escenografía urbana. Se requiere una mirada cuya distancia respecto a lo que ocurre no nos convierta en espectadores de la *escena* que construimos con la cámara. Por ello, para poder situarnos ante la esquina de la Calle Montera, así como ante cualquier otra localización de la ciudad, proponemos un dispositivo con el que mostrar en tiempo real (*live streaming*) aquello que queremos mostrar, en definitiva, aquello que nos permite ser actores de nuestro espacio urbano.

Este texto está conducido, en el primer apartado, por las fotografías tomadas el día Sábado 29 de junio de 2013, en un movimiento de zoom sobre esa esquina. En el segundo apartado, las cajas negras están vacías porque son la imagen de una cámara que no se encenderá hasta el día de su defensa en septiembre de 2013.



El día de la defensa del TFM se proyectará en tiempo real (vía *live streaming*) la esquina de la Calle Montera en uno de los espacios de la Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes.

3.

Yo me llamo Alfonso León Fernando María Jaime Isidro Pascual Antonio de Borbón y Habsburgo-Lorena. Alfonso XIII. Tengo 20 años.

Hoy es el día de mi boda. Mi novia se llama Victoria Eugenia de Battenberg, pero la llaman Ena.

Yo soy rey de España desde que nací, porque mi padre Alfonso XII se murió cuando mi madre estaba embarazada. ¿Cómo lo veis?.

Yo soy Mateo Morral. Tengo 26 años. Acabo de pelearme con mi padre y mi padre me ha dado 10.000 pesetas.

Hoy es 31 de mayo de 1906.

He venido a Madrid a ver la boda de Alfonso XIII y la reina.

Mateo Morral era bibliotecario en Sabadell, un joven anarquista. Al paso de la comitiva real por la Calle Mayor, lanzó un ramo de flores desde el balcón de la posada del número 88. Dentro había una bomba Orsini, que se topó en su caída con los cables del tranvía. El ramo se desvió, la bomba explotó. Murieron civiles, militares y caballos, pero los reyes llegaron puntuales al banquete.

María es Mateo Morral.

Se llama María Folguera, pero esto lo escribe como Ana*Pasadena. Ana sólo escribe teatro, pero María no. El otro día me llamó para que diéramos un paseo por el Cementerio de la Almudena, porque sabe que vivo al lado. Estaba buscando una historia que contar allí, y anduvimos todo lo largo que es y nos subimos a la montaña de tierra enorme. Está prohibido, pero tiene esas vistas increíbles. Allí muchas veces he encontrado huesos, y siempre trozos de lápidas, con trozos de inscripciones que leo como sufijos.

Aristeo es el rey. Es Alfonso XIII, pero de normal se apellida Mora. Nació en México, y cualquiera diría que hace poco. Dirige La Compañía Opcional.

Ena me gusta mucho, en general me gustan mucho las mujeres, pero estoy contento porque me podía haber tocado una reina fea y sosa y de momento parece que tengo suerte. Bueno, no tengo ni idea de si es sosa, porque hemos hablado muy poco, pero es muy guapa.

Llevo una maleta muy buena, de piel. Me instalo en la habitación, la habitación es perfecta, la ventana da a toda la calle Mayor, se ve Sol al fondo, en mi equipaje llevo sombreros llevo ropa que lleva las iniciales M.M, un paraguas, también he traído un traje de obrero: un pantalón de pana, una blusa azul, una gorra. Tengo un plano de Madrid, porque no lo conozco casi, y dos guías de Madrid, una en francés y otra en español.

María y Aristeo están frente al público, de pie. Cada uno narra su 31 de mayo de 1906. Tras ellos hay una proyección dividida en dos pantallas: muestran en tiempo real el recorrido que hizo cada uno de ellos.

Yo soy los ojos del rey. He quedado con Julia en la puerta de Los Jerónimos, donde empieza nuestra retransmisión. Ella se va a encargar de que no me choque con nadie durante el recorrido, de unos 40 minutos. Yo estoy preocupado por la batería del teléfono. Nunca ha aguantado un *streaming* tan largo.

Esto es el Ritz, que todavía no existe, pero lo van a construir porque a mí me da la gana, lo construyeron en 1908. Hoy no existe, no existe el Ritz y yo estoy muerto de vergüenza porque en Madrid no hay ningún hotel de lujo y los invitados han tenido que alojarse en casa de mis colegas, otros nobles de Madrid. Se quedan en el sofá del Marqués de Viana, por ejemplo, ahí se quedan los príncipes de Baviera. Así que en cuanto se acabe la boda voy a montar un pollo para que construyan un hotel de lujo.

Miro por la ventana y ahí están los soldados, la guardia real del Rey. Son el Regimiento de Wad Ras nº 50, son de Marruecos, se nota por la ropa, y en segunda fila, está la banda de tambores y cornetas. En todos los balcones hay gente asomada, la gente se ha puesto sillas para verlo mejor, están todos sentados, estamos todos muy nerviosos, hay guirnaldas, hay flores, los guardias se dan instrucciones entre ellos.

Julia es cupletista. Se apellida De Castro, pero es conocida como De la Purísima.

A mitad del recorrido, Julia y yo empezamos a hablar de todo un poco, pero más del kamasutra que de otra cosa, y la retransmisión en marcha, y yo cruzando los dedos por que no sé si he puesto en Off el micro y estará todo el mundo en Matadero escuchando intimidades.

Llegamos a Mayor 88 al trote, con la batería en rojo. En el balcón está Jordi haciendo su retransmisión. Él es los ojos de Mateo. Tira el ramo.

*El ramo de flores nos envuelve a todos y empezamos a arder
los caballos se desploman, se caen delante de mí, y los soldados empiezan a llorar,
estamos en una nube de polvo,
todo el mundo grita y corre en todas direcciones,
Ena tiene los cristales del coche encima de la falda, Ena y yo nos agarramos y nos
miramos así, no sabemos qué decir, es muy incómodo compartir el pánico con alguien
que no conoces de nada,
Ena se sacude los trozos de cristal de la falda y entonces yo reacciono y miro alrededor.
La gente cuelga de los balcones como muerta y estamos patinando sobre un lago de
sangre, llueven trocitos de periódico, yo grito ESTAMOS BIEN ESTAMOS BIEN,
corre, corre, corre, ¿Cómo está usted, está herido, general? Mataron a mi caballo, me
he dado un golpe, no pasa nada, MAMI MAMI, viene MAMI toda seria- ella es muy
seria- y me abraza, todos decimos que Ena tiene el traje blanco manchado de sangre,
los periódicos lo repiten, qué bonito, qué simbólico, La Reina tiene el traje blanco
manchado de sangre. ¿Cuánta gente ha muerto? Mucha, mucha, Que los atiendan a
todos, Atención Que Soy El Rey: Que los atiendan a todos.
La gente ha explotado esta mañana, como palomitas de maíz. Otros se han quedado
ciegos. Es verdad.*

4.

Hoy he soñado que Javier Vilaltella me preguntaba si sabía lo que quiere decir ubicuidad.

Y yo le he contestado:

¿cómo no, en un sueño?.

AHÍ Y AHORA.

Todo tiene su contrario, al menos en su interpretación, e Internet no podía ser menos en cuanto a su capacidad comunicativa, en tantos lugares considerada una amenaza.

En 2013 hay 15 países sin conexión a la red, con conexión restringida, con filtros censores o con apagones controlados.⁷⁰ Siendo así, no podremos referirnos en lo siguiente a un concepto de ubicuidad sin establecer primero su inexactitud, dada la relatividad que soporta en estas condiciones geopolíticas. Aún así, existen diversos métodos en estas zonas del planeta para, con mayor o menor facilidad, poder realizar conexiones al margen del régimen local, y así acceder, entre otras, a las experiencias que nos ocupan en este texto.



Protestas en Egipto, 2012.

Una de las características principales del *live streaming* es que proporciona ubicuidad: un mismo espacio puede estar conectado con otros muchos, a lo largo y ancho del planeta, lo que supone un avance radical en el la comunicación, e inaugura el concepto de *telepresencia*.⁷¹

Podemos considerarlo un término apropiado, en cuanto que determina un “estar” en la pantalla como un espacio no de representación, sino de presentación virtual, en el sentido de *virtus*: la fuerza o voluntad por hacer

⁷⁰ Maldivas, Túnez, Bielorrusia, Libia, Siria, Vietnam, Uzbekistán, Nepal, Arabia Saudita, Irán, China, Birmania, Cuba, Turkmenistán, Corea del Norte, Egipto.

⁷¹ Es el apelativo que toma la videoconferencia en el campo del marketing de empresa.

algo -en este caso por aparecer en un lugar distante-, en asunción de las pérdidas correspondientes a la corporeidad y la relación con el espacio de recepción, no ya *des-* sino *multi-localizado* en cada instante de emisión, como un cuerpo que pasa todo el tiempo –no se queda- y por muchos lugares a la vez.

"La imagen electrónica es siempre una *imagen-tiempo*: se da siempre de modo temporal, evanescente y fantasmático, ocupando sólo provisionalmente un <<espacio>> desubicado (una pantalla), un lugar que por definición es un *no-lugar*, una heterotopía".⁷²

Incluso en las imágenes que ocupan permanentemente las pantallas, existe una temporalidad sujeta al contrato de ocupación.



Times Square, Nueva York.

Todo lugar con conexión es, ahora, susceptible de ser el escenario que va a tomar lugar en ese espacio de la desubicación, que Brea atribuye a la pantalla. De acuerdo con la idea de la pantalla como no lugar, obtenemos un binomio de contrarios entre la desubicación que otorga la pantalla como continente y la ubicuidad que proporciona su omnipresencia en una sociedad como la nuestra.

El espacio escénico es semejante a la pantalla en el primer punto: la caja escénica es un contenedor al que hay que configurar para que remita a uno u otro espacio, ya que, en su concepción, intenta aislarse del espacio físico

⁷² BREA, J.L. (2008) "La conquista de la ubicuidad". En J. Maderuelo (ed.) *Medio siglo de arte: últimas tendencias, 1955-2005*. Madrid. Abada. 1ª Ed. 2008. Pág.159.

(Plaza de Santa Ana, Madrid, España) para poder *contener* cualquier lugar, gracias a la escenografía, el texto y la acción que acoge.

En el segundo no: en el teatro, en su sentido tradicional, se comparte la estancia. La unidad espacial es una de sus características fundamentales, junto a la unidad temporal.

Rota la unidad espacial, lo que ofrece esta herramienta a las artes vivas es un cambio radical en la construcción de la escena: ya no es necesario crear una escenografía para evocar ese lugar, porque podemos acceder al lugar directamente y convertirlo en escenario, con el único gesto de enmarcarlo en la pantalla, pariente de la caja escénica. La diferencia con el cine, entonces, es la supervivencia de la unión temporal, que preserva la noción escénica del acontecimiento.

"El teatro siempre es en el aquí, y otros medios de expresión, como el cine, no dejan de ser el allí. A mí lo que me interesa de Internet es que está en el ahí. No está ni en el aquí ni el allí, está en ese espacio intermedio. Ese espacio en el que las cosas están con el espectador, o no."⁷³

La herramienta *live streaming*, desde ahí, tiene la capacidad de extender la ubicación de un lugar, en una aportación crucial para lo que se ha venido a llamar arte locativo, es decir "las manifestaciones (que) tratan de reconfigurar puntualmente los contextos físicos espaciales, de la comunicación y de las interacciones entre las personas."⁷⁴

⁷³ Entrevista a Pablo Iglesias, en el contexto de Interteatro. (Fecha de consulta 29 de Mayo de 2013) <http://www.youtube.com/watch?v=MFa9hgNIY1Q>

⁷⁴ MARTÍN PRADA, J. (2012) *Op.Cit.* Pág. 215.

5.

Hace unos 4800 años un pueblo del Mediterráneo Oriental, los fenicios, se instalan en pequeñas comunidades en la costa sur de la Península Ibérica. Estas comunidades interactúan con los pueblos locales, básicamente tartesios, estableciéndose una relación do ut des, en virtud de la cual ambas poblaciones se benefician del trabajo y los recursos del otro. No estamos hablando sólo de intercambiar plata tartesia por textiles elaborados fenicios, sino de contactos humanos, de intercambio de ideas y su derivado natural: la generación de una nueva sociedad que integra dos polos culturales, una simbiosis.

Para que este entendimiento sea posible resulta imprescindible un sustrato de comunicación cronológicamente anterior a estas fundaciones fenicias que llamamos colonias.

Este sustrato es el que Juanlu estudia en su tesis.

Juanlu se llama Juan Luis Gomá, y es arqueólogo.

Consigue que le abran la biblioteca los días festivos, algo que se gana con su pinta de buen chico (yo le he visto beber cerveza por las mañanas, con su polo y sus pantalones de pinza, un macarra).

Alguien que cuenta la Historia tiene que saber contar historias; quien trabaja con estratos -e incorpora el tiempo a un cachivache- está haciendo dramaturgia.

Es gallego de Alcobendas.

Cuando tiene una idea tirita y gesticula cuando habla escavando el aire.

Juanlu a veces desaparece, pero cuando contesta un mail lo hace con exquisita ortografía y pone todas las cursivas en *live streaming*.

Dicho metafóricamente, yo estudio las vías sobre las que va a circular el tren. ¿Y dónde entra eso de la ubicuidad en todo esto? Pues atendiendo a dos aspectos que antes adelantaba sin concretar:

Cualquier tipo de vestigio (material mueble e inmueble, lingüístico, mitológico, ecológico) que aparezca tanto en Fenicia/Chipre como en Iberia, los extremos del Mediterráneo, al mismo tiempo, en una misma época.

Eso evidencia un contacto entre estos extremos, que los unos se lo han llevado a los otros luego de recorrer miles de kms. de mar.

2.- Estos vestigios que aparecen en los extremos simultáneamente pueden tener una función práctica y, sobre todo, simbólica diferente, porque las sociedades que participan en esta relación tienen cosmologías diferentes, aunque parecidas. Lo interesante de este asunto radica en el descubrimiento del esquema semiótico de cada pueblo implicado con respecto a unos elementos comunes. La ubicuidad, en este sentido, no asegura una equivalencia de usos y significados, sino que deja a la imaginación obrar libremente multiplicando la interpretación de las cosas: no es todavía, hace más de 4800 años, el momento de unificación espacial (Fenicia-Iberia), sino de conocimiento de diferentes espacios en los que viven pueblos con sensibilidades diferentes.

EL EXHIBICIONISTA VOYEUR.

Portales como el popular chatroulette.com⁷⁵ establecen el fondo ideal para una práctica paradójica y mixta: lanzar la privacidad a lo desconocido para recibir una dosis de lo mismo, por parte de un público abstracto.

En el gran patio de vecinos que supone Internet, las mirillas se han hipervinculado para llegar al interior de corralas que ni llegamos a ubicar. Para el mirón es una cancha local y ajena a un tiempo, en la que jugar a mirar y/sin ser visto.

La interfaz de chatroulette dispone de un chat y dos cuadros de video y audio. En el inferior se ve aquello que recoge la webcam de nuestro equipo, mientras que en la superior accedemos a la de otra persona. Esta es aleatoriamente vinculada por el *software* de la web, entre los miles de usuarios conectados en ese momento. La videoconferencia resultante sólo se mantiene cuando ambas partes lo permiten –si uno pulsa el botón *NEXT*, se interrumpe la comunicación para dar paso a otro interlocutor-, en una suerte de consenso. El perfil mayoritario accede en busca de una experiencia liminal entre *voyeurismo* y exhibicionismo.



Interfaz de Chatroulette.

El clásico slogan de YouTube, "*Broadcast yourself*" (Difúndete a ti mismo⁷⁶) da la pista sobre la clave de éxito en la elección del producto comercial por

⁷⁵ (Fecha de consulta 4 de Junio de 2013) <http://chatroulette.com/>

⁷⁶ Versión del autor.

parte las industrias de la información en la web 2.0: la propia vida de los usuarios. Esta excursión de lo íntimo, en consecuencia, destruye la propia intimidad. Según Jose Luis Pardo, es en este tramo de destrucción cuando entran en escena tres ilusiones: “la *ilusión de publicidad* (sustitución de la opinión pública por las «campañas publicitarias»), la *ilusión de privacidad* (sustitución de la propiedad privada por una intimidad echada a perder, por basura) y la *ilusión de intimidad* (sustitución de la intimidad por la privacidad mercantil). Puesto que el resultado común de estas tres ilusiones es la banalización de la publicidad, de la privacidad y de la intimidad, podríamos reservar el nombre de «banalidad» a la atmósfera resultante de su confluencia.⁷⁷ Lo banal, entendido como lo insustancial, pero también como lo común –en antítesis a lo singular- revela mucho de su porqué en la secuencia de Pardo: lo íntimo –que es el superlativo de lo interno, así como *grandísimo* o *excelentísimo*- pierde su sustancia al desplazarse a lo común, esta vez como espacio, al afuera.



Jade Goody recibió el diagnóstico de cáncer cervical en su segunda tercera aparición en un *reality show*, la edición india de 2008, *Big Boss*. Decidió hacer público su progreso en el canal Live TV y, en estado terminal, retransmitir su boda y registrar su muerte. Fotografía: El Mundo. 2009.

En 1969, Jacques Lacan acuña el término *extimidad*, para explicar que «lo que es lo más íntimo justamente es lo que estoy constreñido a no poder

⁷⁷ PARDO, J.L. (1996). *La intimidad*. Valencia. Ediciones Pre-Textos. 1996 1ª Ed. Pág. 122.

reconocer más que fuera»⁷⁸.

La red no es un todo afuera -existen mensajes privados en las redes sociales, contraseñas en las cuentas de correo, control sobre la accesibilidad a los contenidos que colgamos-, pero existe por una solicitud de comunicación con los otros, y así se determina como espacio interpersonal que tiende a lo público en la Web 2.0. “Independiente de si la llaman *extimidad*, *narcisismo público*, *tiranía de la intimidad* o *esfera íntima total*,⁷⁹ todos coinciden en destacar que tanto lo privado como lo íntimo desplegado en el espacio público se hizo espectáculo.”⁸⁰ Cabe preguntarse si lo íntimo, cuando habita este espacio, puede continuar siéndolo o, en el mejor de los casos, puede preservarse como privado. Si volvemos a su etimología, podemos afirmar que, efectivamente, pierde su naturaleza al abandonar su interioridad, al aparecer perceptible por los otros, los de afuera.

Es paradójico cómo, al darle un valor de uso –relacional, comunicacional, constitutivo de imagen pública- los aspectos íntimos pierden valor como tales. Se puede decir que es un movimiento de afirmación que niega aquello que enuncia. Mira mi intimidad, que deja de serlo mientras la miras.

La antropóloga Paula Sibilia, entrevistada en El País con motivo de sus investigaciones sobre “la intimidad como espectáculo”,⁸¹ responde a la pregunta “¿qué está pasando para que la intimidad haya dejado de ser ese valor tanpreciado de los siglos XIX y XX? Lo que ha sucedido es que ha cambiado la forma en que nos construimos como sujetos, la forma en que nos definimos. Lo introspectivo está debilitado. Cada vez nos definimos más a través de lo que podemos mostrar y que los otros ven. La intimidad es tan importante para definir lo que somos que hay que mostrarla. Eso confirma

⁷⁸ LACAN, J. (2008). Seminario XVI. De un otro al otro. Barcelona. Ediciones Paidós. Pág. 119.

⁷⁹ Se refiere, respectivamente, a Christopher Lasch (1978), Richard Sennet (1977) y Daniel Inerarity (2006).

⁸⁰ URRACO, J.M. 2011 “Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea”. *Revista Pausa* Número 33: La reconexión con lo real en el teatro contemporáneo. Editada en Barcelona por Sala Beckett, en Enero de 2011. Pág. 112-128.

⁸¹ SIBILIA, P. (2008) *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica de España. 2008, 3ª Ed.

que existimos".⁸²

Este cambio sustancial en el ejercicio de la intimidad sirve para ilustrar uno de los vértices en el cambio de paradigma impulsado por los usos de la red. La herramienta *live streaming* comienza a incrustarse en las redes sociales, para complementar al video y la fotografía. Previsiblemente va a ir sustituyéndolos en gran medida, si tenemos en cuenta que gran parte del atractivo de las redes sociales es la capacidad de mostrar el *estado* del usuario, su momento presente. Facebook ha comenzado a popularizar la aplicación Facebook Live, que posibilita la retransmisión en directo para ser vista en el muro del usuario.

Es sólo cuestión de meses que asistamos al *Big Brother* multidireccional y a la carta, el marco idóneo para la práctica de una intimidad suicida.

⁸² El País, edición impresa del 24 de Marzo de 2009.

6.

LAURA

¿Por qué hacemos esto? Esto no es necesario. ¿Por qué lo hacemos?

PATRICIA

Pues no lo sé. Esto es completamente innecesario, esto es un ACTO INNECESARIO si lo contraponen a otras cosas, si lo contraponen al estado de la nación, o los presupuestos de estado, en comparación, esto es una tontería porque, además, esto es un relato totalmente particular sin vocación generalista, porque es tu dolor y el mío y esto a lo mejor les pasa a todas o a lo mejor no le pasa a ninguna.

El inicio fue un desastre. Nos habían ubicado en la pecera de Intermediae, porque en el Terrario había un pitote montado con las Toxic Lesbian. Así es que nos incordiábamos mutuamente con el sonido. Los públicos se miraban a través del cristal, irritados.

Ese primer dialoguito nos lo perdimos.

Apareció un anuncio de unas chinas en el Live Stream y yo me puse nervioso y cuantas más ventanas abría más se escuchaba a las chinas. Habían venido unas 15 personas. Un desastre.

Cuando conseguimos conectar, lo que vimos fue a dos Ofelias en un piso.

En el piso de Laura, en su casa.

Dos, la viuda y la suicida. Eran dos.

Tras barajar distintos modos de suicidio, (*Pasos de cebra, Pisar el paso de cebra dos segundos antes de que te arrolle un camión, Montañas, abismos, Coches, un giro de muñeca y te chocas contra un muro, Cocinas, Ejercer 0,0012 kg/ cm de empuje con un cuchillo afilado, Baños, Ahogarte en la bañera*)

UNA OFELIA

No tenemos bañera.

OTRA OFELIA

Entonces va a ser todo mucho más complicado.

Termina la pieza, con las dos Ofelias tratando de suicidarse en la ducha de hidromasaje con luz y efecto sauna. Fuman, fuman dentro de la ducha mientras Los Panchos suenan: “*Espera un poco, un poquiiiito más...*”

EL GLITCH

A principios del S.XVII, la Calle de Postas era la terminal de casi todos los carros que venían de las provincias a Madrid. Allí hay una posada que aún debe su nombre al peine que cada huésped encontraba en su habitación, atado a una cadena. Bajo la posada del Peine había un café.

Cuentan⁸³ que ese café era uno de los pocos establecimientos públicos con espejos, y muchos de los que llegaban a Madrid pasaban para mirarse. La mayoría eran personas que nunca habían visto su cara de manera más nítida que la que refleja el agua estancada. Ver –nítidamente- por primera vez tu cara. Y que esa cara sea, imaginemos, la que pondríamos la primera vez que nos vemos la cara. Encontrarte con eso.

En ocasiones la pantalla aparece como objeto. Cuando se raya o quiebra –y aparecen esas líneas irisadas-; cuando algo oscuro la habita y súbitamente refleja: entonces nos vemos mirando, como a un espejo. Ese momento nos empuja afuera del infinito virtual, a otra relación (física) con el objeto que ya mirábamos.

Ahora lo vemos, y puede que esté sucio, algo deteriorado ya, rayado. O impoluto, puede. Al igual que nosotros.

El mismo mecanismo puede darse con el contenido de la pantalla. A menudo el sistema tiembla, duda, falla. El código fuente⁸⁴ es malinterpretado por la computadora en su instrucción objetiva, y se muestra a través de una aberración en la imagen que aparece en la superficie. Se deja ver por error. Aparece aquello mismo que da origen a la poesía, la refracción de un significante. El código fuente es lenguaje. “Y el lenguaje lleva en sí la dialéctica de lo abierto y lo cerrado. Por el sentido, encierra, por la expresión poética se abre.”⁸⁵

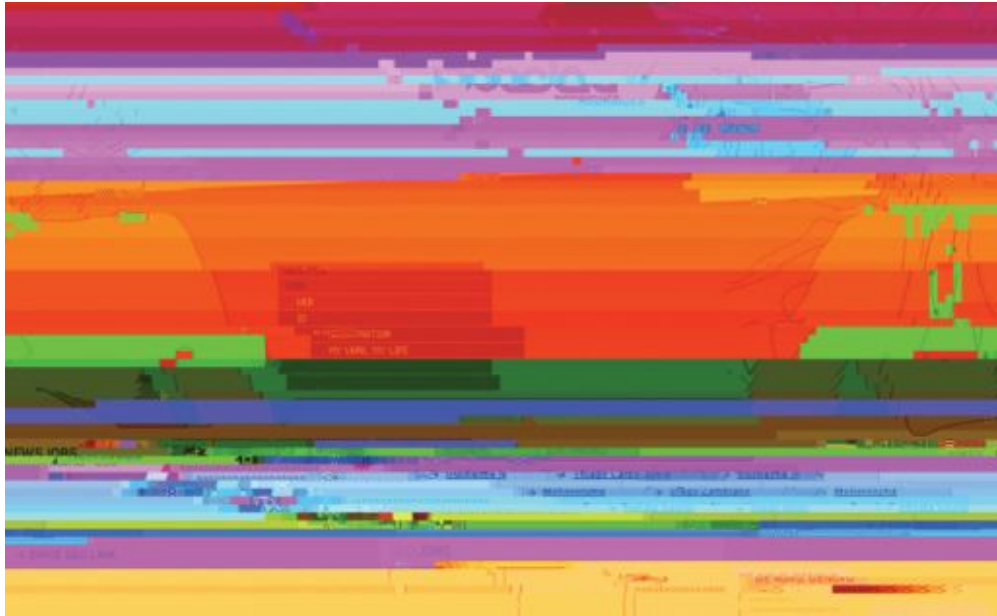
La computadora (del latín *computare*, contar) *cuenta* en un lenguaje que muestra pequeños devaneos, licencias, elasticidades. Es entonces cuando

⁸³ Esta historia me la contó mi padre, tras acudir a una de las visitas temáticas que organiza la Fundación UPDEA.

⁸⁴ El código fuente de un programa informático (o software) es un conjunto de líneas de texto que son las instrucciones que debe seguir la computadora para ejecutar dicho programa.

⁸⁵ BACHELARD, G. (1994) *La poética del espacio*. Editorial Fondo de Cultura. Madrid. (2011) 5ª Ed. Pág. 261.

se convierte en *rhetor*, el orador griego, que dados sus artificios en el arte del discurso da nombre a la retórica, como técnica encargada de implementar el atractivo del objeto en construcción: el discurso: la divergencia (*dís*) del flujo, el curso.



Ejemplo de *glitch*.

La poética y la retórica se fundamentan en la incorporación de elementos que desviados del cauce lógico, en lo anómalo; e inducen a la generación de imágenes. Si equiparamos estas imágenes al código fuente de programación, obtenemos el *glitch*.

El término proviene del alemán *glitschig*, que quiere decir resbaladizo, y se refiere a aquellos fallos en la interpretación del código fuente que dan lugar a imágenes anómalas en la pantalla. Una de sus características, de ahí su etimología, es que no podemos conocer su duración, ya que ésta depende de su causa.

“El *glitch* es también el intervalo en el que una señal se asienta o un error del diseño se autocorriga, generalmente observado como un pulso eléctrico que evoca una especie de fantasma digital o un relámpago electrónico que se desvanece y que en su velocidad inaprehensible lo mismo nos hipnotiza que nos enseguece.”⁸⁶ Recuperando el participio de presente, podemos afirmar que estamos ante unos datos *mutantes*.

⁸⁶ DE POURTALES, A. *La Nueva Estética y el Glitch Art. (Pasión por la distorsión en el desierto de lo real)*, en el diario digital PIJAMASURF, del 23 de Abril de 2013. (Fecha de

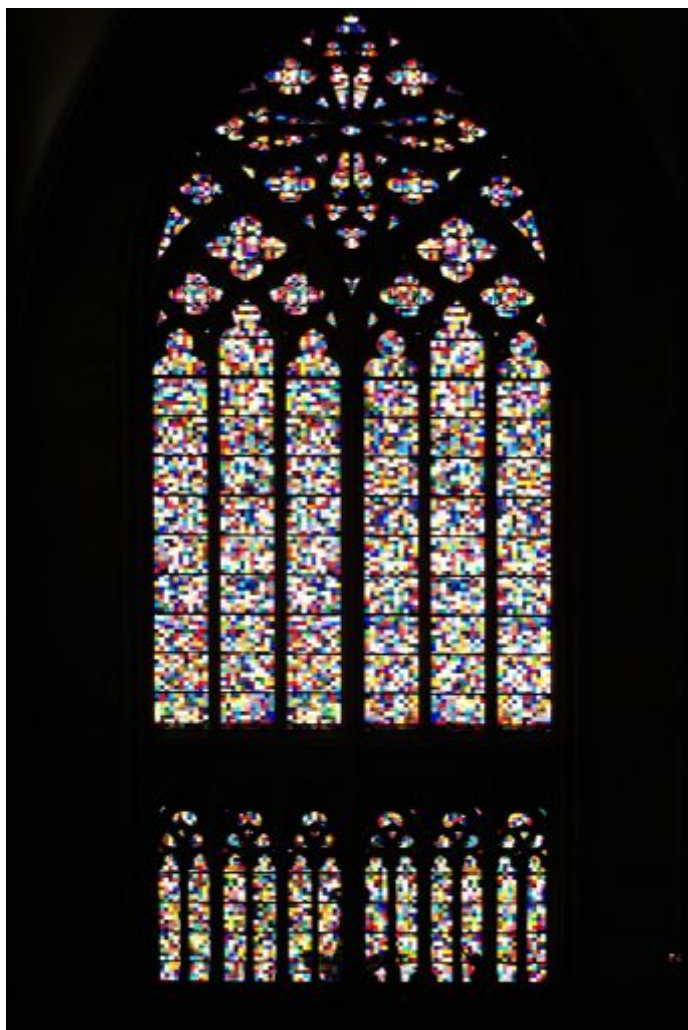
Probablemente su condición efímera es precisamente lo que aumenta la libido sobre su captura. En las últimas dos décadas, pero sobre todo en esta que atravesamos, se ha forjado toda una estética en torno a la gestión plástica de estos fenómenos:

En 2007, Thomas Ruff muestra una colección de imágenes impresas de gran escala que son el resultado del aumento de archivos JPGE, un sistema de compresión de datos visuales que da nombre a la serie. Todas las imágenes –desde explosiones nucleares o la caída de las Torres Gemelas hasta paisajes alusivos al romanticismo- han sido obtenidas en la red. Como representante de la corriente objetivista alemana, las fotografías magnifican la genética de las imágenes digitales, mediante las cuales, ahora, nos relacionamos con el mundo.



Thomas Ruff. Fotografía de la serie *JPGE*. 2009.

En aquel mismo año, Gerard Richter interviene la catedral de Colonia traduciendo una de sus pinturas a una vidriera. Se trata de *4.096*, una sucesión de paneles repletos de recuadros coloreados, que son fruto de las decisiones tomadas para su composición por una computadora. La imagen aparece como una superficie pixelada dentro de un marco arquitectónico gótico.



Intervención de Gerard Richter en la Catedral de Colonia. 2007

Estos ejemplos son una afirmación de la imagen digital como la interpretación de un código, una lectura de la realidad que está *a un otro lado*, algo que no se aleja de la concepción más tradicional del cuadro.

De alguna manera, estas prácticas tratan de legitimar una imagen que Hito Steyerl defiende como pobre, en su definición:

“La imagen pobre es una copia en movimiento. Su calidad es mala, su resolución por debajo de la media. Cuanto más acelera más se deteriora. Es el fantasma de una imagen, una previsión, una miniatura, una idea errante, una imagen itinerante distribuida gratuitamente, estrujada a través de

conexiones digitales lentas, comprimida, reproducida, sesgada, remezclada, copiada y pegada en otros canales de distribución.”⁸⁷

En el estrés sufrido por la imagen es donde aparecen el *glitch* y su carácter resbaladizo. Es el estrés instalándose en la pantalla, la última heredera del cuadro.

La pintura concede un tiempo a la imagen que la transforma. La ubica en el espacio como un elemento con una duración que permite ser contemplada. Dan Hays nos sirve para ilustrar los también numerosos pintores que capturan en el tiempo la imagen anómala, y llevan a cabo su escisión de la pantalla.



Dan Hays. *Overgrown Path*. 2000.

⁸⁷ STEYERL, Hito. In defense of the por image, en e-Flux. (Fecha de consulta 21 de mayo de 2013) <http://www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image/> (Versión del autor).

Erik Olofsen integra estos fallos del sistema en el espacio físico, mediante propuestas escultóricas. Nos enfrentamos en sus piezas a la lectura de una realidad que se confunde en sí misma, espejada, y que no es otra que la que nos rodea.



Erik Olofsen. *The Promise of Promise*. 2011.

Nos lleva a una experiencia similar a la que los hermanos Wachowski, en *The Matrix* (1999), encarnan en Neo, precisamente cuando percibe que el gato que atraviesa el pasillo ha pasado de forma idéntica instantes atrás. Es un fallo en el sistema, a través del cual se manifiesta y se pone en cuestión, estableciendo una suerte de competición con lo real.



Fotograma de *The Matrix*. Hermanos Wachowski, 1999.

“Lo admito. Alguien podría, por supuesto, objetar que eso no es real, pero entonces –por favor, alguien- enséñame qué es lo real.”⁸⁸

El código de Matrix abarca a toda la “realidad” perceptible por sus habitantes, así como las cámaras de Google Street View tratan de recopilar todo el mundo visible en datos transmisibles, aportando en el intento algunas de las imágenes –que escapan al control de quien las produce- más relevantes para la comprensión de la imagen digital, como un *glitch* inverso, al otorgar temporalidad a imágenes imposibles fruto de la lectura visual de *los nueve ojos*.⁸⁹



Imagen extraída de Google Street View.

Este conjunto de idas y venidas, desde y hacia el error en la red, inaugura una nueva estética: *La Nueva Estética*.

Como era de esperar, el término no se ha acuñado en una Universidad ni en un ensayo celebrado desde alguna comunidad científica, sino desde un *tumblr*⁹⁰, nutrido por James Bridle: *The New Aesthetic*⁹¹, en el que encontramos cientos de hallazgos y reflexiones en torno a su lectura del fenómeno.

“Una de las técnicas más utilizadas para cobrar lucidez dentro de un sueño –obtener conciencia para navegar sin regresar a la vigilia– es buscar algún elemento discordante en el contenido o en la estructura de una narrativa “realista”–aquello que nos hace decir “esto debe de ser un sueño”, puesto que en la realidad cotidiana sería inverosímil. Volar o morir y seguir vivo en

⁸⁸ Íbid.

⁸⁹ Las nueve cámaras incorporadas a los coches que Google disemina por todo el mundo para componer Google Street View.

⁹⁰ Comunidad blogger que se popularizó por ser un buen entorno para acumular imágenes.

⁹¹ (Fecha de consulta 8 de Junio de 2013) <http://new-aesthetic.tumblr.com/>

el sueño, por ejemplo, suelen detonar estados de lucidez, generalmente acompañados de un gran surgimiento de energía –descubrir que “sólo es un sueño” es inmensamente liberador. En cierta forma el *glitch* cumple una función similar, pero teóricamente sobre el tejido de la realidad consensual: es aquello que permite, al menos en la ciencia ficción, descubrir que habitamos en una realidad diseñada”.⁹²

Así como vernos en el espejo de la pantalla nos devuelve la presencia del objeto, el *glitch* nos invita a “saludar a la máquina”,⁹³ a reconocer su lenguaje y la animosidad de un, cada vez más enigmático, sistema en comunicación.

⁹² DE POURTALES, A. *La Nueva Estética y el Glitch Art. (Pasión por la distorsión en el desierto de lo real)*, en el diario digital PIJAMASURF, del 23 de Abril de 2013. (Fecha de consulta 8 de Junio de 2013) <http://pijamasurf.com/2013/04/la-nueva-estetica-y-el-glitch-art-pasion-por-la-distorsion-del-sueno-de-la-realidad/>

⁹³ *Waving at machines*. Este es el título de la conferencia que James Bridle leyó en *Web Directions South*, en Sidney, Australia, en Octubre de 2011. <http://booktwo.org/notebook/waving-at-machines/>

ACCIDENTE

Cualquier retransmisión *live streaming* depende de la calidad de conexión a la red, tanto del emisor como del receptor. De la calidad de ambas. Su *glitch* más típico sucede cuando la red se cae, imprevisiblemente, en plena retransmisión. En el tipo de uso de la herramienta que estamos analizando esto sucede con cierta frecuencia, a diferencia de las emisiones llevadas a cabo con el equipamiento técnico idóneo, en las cuales se asegura la óptima conexión del emisor.

Accidens, en su raíz latina, quiere decir “lo que cae ocasionalmente o por casualidad”. Así es que podemos considerar que las retransmisiones a las que nos referimos son accidentadas o, en su participio de presente, potencialmente *accidentes*. Es algo intrínseco al uso de la herramienta, forma parte de su lenguaje.



Fotograma de *Weekend*. Jean Luc Godard, 1967.

Precisamente un *accidente* de tráfico es la causa que Jean Luc Godard antepone al gran atasco que filma en “Weekend” (1967).

La película está inspirada en “La autopista del sur”, un cuento de Julio Cortázar en el cual el lector no conoce la causa del atasco, y sobre la cual los personajes especulan. El tráfico está parado, nadie sabe cuánto va a durar aquello, y los días se suceden bajo un cielo asfixiante de verano. En esta situación, los conductores comienzan a relacionarse entre sí generando pequeñas comunidades afectivas, transversales a las filas de coches detenidos en filas paralelas.

Pasa el tiempo y unos se encargan de buscar comida y líquidos, otros de cuidar a los ancianos y a los niños. Los personajes, nombrados por el modelo de su coche, atraviesan una situación que se torna extrema.

Algunos abandonan su automóvil, un hombre se suicida, una anciana muere. Otros se enamoran: la mujer del Dauphine y el hombre del Peugeot 404, funesto número en Internet.⁹⁴

Vemos ilustrado un canal de afectos construido en pause. El conductor, al igual que el espectador de la pantalla, mira “fijamente hacia delante, exclusivamente hacia delante.”⁹⁵ Cuando la conexión cae la mirada cambia, se inquieta. Se crea una pequeña comunidad afectiva en el lugar de los espectadores, una incomodidad compartida, un “¡mierda!” a varias voces. O quizás una interpretación de la imagen, como quien busca formas en los nimbos, - aparece como un cuadro de Kanevsky, de Mondriant tal vez, en una imagen parecida a su propio estudio-. Aparece la especulación sobre lo que estará pasando, en medio de un silencio compartido, mantenido, quizás roto con un “¡vamos!”. El flujo de datos, traducido en imagen y sonido, se congela en una mueca –quizá un buen sinónimo del *glitch*-, en un “fotograma”, en un *cualquier momento*.



Vista del estudio de Piet Mondriant, en París, 1926. Fotografía de Paul Debo.

Comúnmente supone un lapso de ansiedad, ya que sabemos que lo que pasa continúa pasando, negado a nuestra visión; no invisible sino eclipsado por un *frame* amotinado. En el cuento de Cortázar, tras los días en que se paró la vida para construir una realidad en pause, los coches avanzan, al fin, y las filas se reorganizan y los enamorados no coinciden más y se pierden de vista.

⁹⁴ El Error 404 es uno de los más habituales en la navegación por Internet. Sucede cuando el servidor no encuentra el fichero que le ha sido pedido.

⁹⁵ CORTÁZAR, J. (1996) “La Autopista del Sur”, en Todos los fuegos el fuego. 2005. 1ª Ed.

En *live streaming*, cuando la emisión se reanuda, fluída de nuevo, no tenemos información sobre lo que ha acontecido durante el atasco. Es un estado de *picnolepsia*, aquello que cotidianamente conocemos como “ausencia”, y que Paul Virilio desarrolla en relación al cine en su “Estética de la desaparición”.⁹⁶ En este texto encontramos un testimonio del cineasta Georges Méliès:

“Un día que filmaba sin mayor interés la plaza de la Ópera, un bloqueo del aparato que estaba utilizando produjo un efecto inesperado: necesité un minuto para desbloquear la película y volver a poner el aparato en marcha. Durante este tiempo, los transeúntes, autobuses y coches habían cambiado de lugar. Cuando proyecté la cinta empalmada di, de pronto, que un autobús Madeleine-Bastille se había transformado en coche fúnebre, y los hombres, en mujeres. Había descubierto el truco por sustitución, llamado *truc à arrêt*.”⁹⁷



Glitch de codificación. <http://blog.soulwire.co.uk/>

Pensar en estrategias que incorporen estos fenómenos como elementos de consistencia en la pieza es un reto.

Imaginemos, por un momento, la retransmisión de una cámara aferrada al casco de un motorista que va a 200km/h por una carretera serpenteante.

Ahora imaginemos que la imagen, súbitamente, se detiene.

⁹⁶ VIRILIO, P. (2003) *Estética de la desaparición*. Barcelona. Anagrama. 2003. 3ª Ed.

⁹⁷ *Ibid.* Pág. 15

7.

Al minuto y medio comenzó a sonar el órgano. En la pantalla estábamos viendo el interior de una iglesia que está en algún lugar de Barcelona. Rubén, Pablo y David estaban allí. Los cuatro de PLAY en casa de Fer, a las siete de la tarde. Eran las siete en punto de la tarde.

La cámara paseó para encuadrar a los enrejados santos de una de las naves laterales y el cajón de las limosnas de la Virgen del Rosario. Había banderas de Cuba y Paraguay. El cura comenzó la misa.

(La cámara encuadra un bloc de notas, que se abre como un título)

A los 15 años me confirmé en la fe cristiana, como tocaba. Se puede decir que bautismo, comunión y confirmación son el pack 3x1 juvenil de la Santa Iglesia. Para esto, fuimos 2 años a catequesis, que era ir a un sitio cristiano y una mujer cristiana nos explicaba cosas cristianas. Vino el obispo de Valencia a confirmarnos. Nos confirmó. La misa duró hora y pico. Nos fuimos todos a cenar con el obispo: curas comiendo gambas, catequistas depresivas bebiendo champán, quinceañeras sobreexcitados y el obispo que le olía el aliento a cueva. ¡Vaya panorama!

De fondo, la ceremonia. El audio se entrecorta, pero se cuelan frases: "Tú señor, que quitas el pecado del mundo. Tú Señor, atiende nuestras súplicas".

Ese fue el primer día que nos metimos coca por la nariz. Ese día confirmamos que seríamos como to' Cristo. Valencianos, drogadictos, mediocres, católicos y jóvenes con ganas de reventarse rapidito.

Durante la cena empezamos en el baño a meternos coca por un tubo, nunca mejor dicho. [...]

Todo esto de la coca, los curas y la iglesia no deja de ser anecdótico. Pero lo que no es una gilipollez es que esta anécdota contextualiza bastante a nuestra amada España: vieja, católica, drogada, arruinada y sobretodo extremadamente aburrida. Todo da mucha puta risa.

Se oye de fondo a una señora que lee en catalán.

Justo ahora se ha puesto a cantar.

El Conde de Torrefiel son Pablo Gisbert y Tanya Beyeler, pero comúnmente aparecen en formaciones mayores. Yo les conocí después de ver su obra "Escenas para una conversación después del visionado de una película de Michael Hanecke", en el Teatro Pradillo. También actuaban Quim Vigas, David Mallols y Mario Pons-Maciá.

Al día siguiente fuimos casi todos a jugar al basket a la cancha que hay un poco más arriba de La Tabacalera. Rubén siempre prefiere que nos reunamos mientras hacemos otra cosa.

Se llama Rubén Ramos y es el capitán de Tea-Tron, la web que acoge todos nuestros *streamings*. El Retiro suele ser la sala de reuniones donde nos convoca, para pasear la charla, pero aquel día jugamos al basket por la mañana, con solecito de invierno y con El Conde y con La Tristura y con Emilio y con resaca.

Rubén se ha convertido en parte fundamental del proyecto, y un poco en nuestro gurú (iba a decir padrino). Camina tranquilo, ¡con todas las cosas que tiene entre manos! y se enfrasca con Fer en conversaciones sobre sinfonías hasta que nos tumba a todos en la barra. No envejece. Son poderes que adquirió cuando viajó a Kazajstán, hace unos años, con el único fin de tocar allí al piano "Por el amor de una mujer".

Aquel día nos dejamos el micro encendido el tiempo que pasó hasta que conectamos con Barcelona de nuevo, para que Rubén, Gisbert y David respondiesen a las preguntas del público (que aquel día rozó las 100 personas). Ruffoni celebraba en la terraza, al teléfono con Rubén, emocionadísimo.

Abrimos un queso pestilente, que él había traído de París unos días antes. Un queso exquisito maridado con el vino del chino de abajo. No el de abajo, el de un poco más allá que dice Fer que es más simpático.

Toda la conversación se coló y se quedó grabada. En un momento dado, Fer me cuenta que compró un olivo bonsái y que en una ramita venía atada una botella pequeña de aceite. Eso se quedó grabado, también, ese bonsái, para siempre.

¿ESTUVIMOS EN LA LUNA?

El vaso y la bola.

La pantalla y la superficie sobre la que mueve los cubiletes un trilero no son del todo diferentes. Ambas generan la desconfianza del más crédulo. El trilero juega con ello a sabiendas de que su acción incide en el orgullo del otro. Hay un uso del "vas a ver", o del "ya verás", que indica: no te esperas lo que voy a hacer. El pícaro despliega su habilidad motriz y su capacidad distractiva, que varía según las decisiones, movimientos y reacciones de quien apuesta.

Existe una oscilación en el grado de seguridad de ambos actores sobre un mismo suceso: el vaso y la bola. Quien desafía al trilero mira atento el garabato que ante sí genera el movimiento de manos, para conformar una imagen mental al final del acto, en un intenso esfuerzo perceptivo que determina la información por la que apuesta. Genera un resumen gráfico, una idea de lo que ha pasado. Esta idea "ilustra" lo que considera cierto, y así la imagen va hacia su objeto, se proyecta. Cuando el trilero levanta el vaso, esclarece la calidad de esa imagen en términos de acierto. Ahora *está de vuelta* para afirmar o negar a la primera.



Trilero en Madrid.

Esa imagen mental, especulativa, construida y cargada de incertidumbre, comparte mucho con la imagen en pantalla, pero difiere en el estadio último, cuando los datos vuelven para comprobarla. Jose Luis Brea afirma que las imágenes que vemos en la pantalla "son del orden de *lo que no vuelve*, de lo que, digamos, no recorre el mundo <<para quedarse>>. [...] Como las imágenes mentales -las imágenes de nuestro pensamiento-, las electrónicas sólo están en el mundo *yéndose*, desapareciendo. Por momentos están, pero siempre dejando de hacerlo. Como lo espectral, su ser es el de las *apariciones*- y, como ellas, se apresuran rápido a abandonar la escena en que comparecen."⁹⁸ No hay retorno hacia el objeto que representan, no hay posibilidad de comprobar su correspondencia con la realidad de forma natural.

Porque las imágenes que aparecen en la superficie pantalla, ahí *delante*, o ahí *arriba*, son el resultado de interpretar -el dispositivo digiere- una sucesión de impulsos eléctricos, o de unas ondas, o de cadenas y cadenas de ceros y unos. Son, a fin de cuentas, la reconstrucción de la imagen original, tras haber sido ésta reducida a un material que, a la vista, nada tiene que ver consigo: ceros y unos, frecuencia de onda, carne picada. Es un edificio construido con sus propios escombros.

Mala imagen.

Lo que llega a la superficie viene de lejos, en ocasiones de muy lejos, la mayoría de las veces no sabemos de dónde ni en qué momento se construyó. Hay *un lejos* espacial y otro temporal. A excepción del directo, que analizaremos más adelante, los dos lejos conviven. Es esa distancia la que impide que el espectador afirme "que lo vio con sus propios ojos", y se asiente en el "si no lo veo no lo creo", mientras práctica un *ver a medias*. Los medios convencionales siempre han luchado contra su asociada "mala imagen", que les señala corruptores de la verdad. Los informativos aluden al rigor y a la verosimilitud para ganar una audiencia vertebral para la cadena.

Es en estos casos cuando reluce uno de los aparatos que hacen más

⁹⁸ BREA, J.L. (2010) Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image. Madrid, Akal. 2010. 1ª Ed. Pág. 67.

compleja la relación con las imágenes en pantalla: la consciencia de estar viendo una *realidad editada*. El reportaje informativo se fundamenta en nociones de veracidad, y se autoatribuye un carácter documental que lo ubique en esa categoría. Hito Steyerl ha analizado, a su vez, el carácter constructivista del medio documental, que en este caso se ajusta como un guante a las intenciones de los informativos televisados:

"Los realistas creen que la realidad está ahí afuera y que una cámara puede capturar su esencia. Los constructivistas se centran en la función de la ideología y la comprensión de la verdad como una función del poder."⁹⁹

Es la edición de la realidad -siempre una selección, un fragmento- lo que la convierte en el instrumento mediático que estamos acostumbrados a consumir. Llegando a la obviedad de este comportamiento para con la transmisión de acontecimientos de interés público, cabría reivindicar un giro hacia la transparencia, más allá del éxito del modelo 2.0 en este campo. Más que transparencia propone hacer visibles las opiniones y contrastes en la comunidad receptora de la información, mediante la apertura de cuadros de comentarios e inserción de diversos materiales que se alejan de la ortodoxia periodística. Este sistema se basa en que la comunidad espectadora sea el producto, en una suerte de canibalismo del *prosumer*.

En cuanto a la reflexión que nos ocupa, cabe pensar que lo más lógico sería no sólo tomar, sino presentar, de primeras, toda información como relativa, por importante que esta sea. "¿Que hacemos en este punto muerto? La lección es que deberíamos aceptar la intensidad del problema de verdad, especialmente en una era en la que las dudas lo invaden todo. La duda constante sobre si lo que se ve concuerda con la realidad no es una carencia de la que avergonzarse y deba de ser desautorizada, al contrario, es la cualidad decisiva de las formas documentales contemporáneas, que están caracterizadas por una subliminal y persistente incertidumbre, así como por la cuestión: ¿esto es realmente verdad?"¹⁰⁰

⁹⁹ STEYERL, H. (2011) *Incertidumbres documentales*. Recogido en la revista Re-Visiones. Traducido por Fernando Baños Fidalgo. (Fecha de consulta 2 de Junio de 2013) <http://re-visiones.imaginarrar.net/spip.php?article23>

¹⁰⁰ Íbid.

Las retransmisiones informativas en directo tienen una importante capacidad de convicción y suponen un caso excepcional, más cuanto más se acercan a una realidad no editada; cuando el marco de la pantalla no lo habita ningún reportero y disminuye la mediación con la mirada hacia aquel escenario cualquiera. El tiempo real televisado puede incluso presentar un estado en el que las dudas se comparten de dentro a fuera de la pantalla.

El caso más llamativo es la retransmisión de la caída de las Torres Gemelas en Nueva York en 2001. Aquel suceso convoca a una audiencia global que especula sobre lo que está viendo, de igual manera que lo hacen los propios periodistas encargados de informar. Se instaura un estado de expectación idéntico en el escenario y la platea: Matías Prats alucina, no da crédito a lo que ve y formula las onomatopeyas: "¡La otra torre, la otra torre!", en una conversación con el corresponsal en Nueva York muy semejante a la que surgió en aquel salón-comedor de menú del día de mil pesetas, donde comíamos los albañiles.



Matías Prats durante la retransmisión en Antena 3, el 11-9-2001.

En estos casos el medio es espectador, a la vez, de sí mismo. Es únicamente en estos acontecimientos, que obligan a realizar emisiones extraordinarias invadiendo la programación de la propia cadena, cuando lo que vemos conquista el terreno de lo verosímil. En el resto de casos siempre queda la duda de su correspondencia con el espacio real, la sospecha de que ha sido pregrabado, de que sea todo "un montaje".

Los Pioneros.

En estas ideas se fundamenta la perversión audiovisual de Carlo Padial y Dídac Alcaraz, autonominados Los Pioneros del s.XXI. Una de sus

producciones en serie es "Go, Ibiza, Go", que toma como matriz el modelo televisivo de reportaje y entrevista en plató. Lo que allí sucede es una suma de perversiones con el medio, un ir y venir de incongruencias formales, una borrachera. Hacen visible la tramoya del set y la máquina televisiva, así como los ritmos y lógicas de montaje, mediante desplazamientos en la causa-efecto de los micrófonos, los *chromas*, los espacios de publicidad, el sonido en off. Este es el fondo para inventar las lógicas de una performatividad esquizofrénica. Es, precisamente, la lógica la que se ve amenazada, abrasada, durante los diez minutos que dura cada programa. Entre sus materiales para estrangular encontramos la retransmisión en directo. En uno de los programas se da paso a "Alberto, que estará constantemente en conexión *streaming*, cayendo desde un avión, en caída libre. Alberto, ¿qué tal lo llevas?" y a "Pitu, que va a estar intentando, durante todo el programa, batir el récord de comer *calçots*, sin compasión. Lo veremos aquí en un recuadrito, en directo". ¹⁰¹



Pioneros del S.XXI. *Go, Ibiza, Go*. 2012.

¹⁰¹ (Fecha de consulta 3 de junio de 2013)
<http://www.youtube.com/watch?v=oDiEMOgL4mU>

Estas producciones son la punta del iceberg de un inmenso cuerpo de creación, soterrado en YouTube y en innúmeros blogs, alimentado por y para las nuevas generaciones de espectadores. Hay una diferencia primordial, haciendo una división general en dos grandes grupos, entre los consumidores de los contenidos televisivos y los usuarios de internet: la familiaridad con el medio. El primero lo forman personas que no se han relacionado a penas con la informática ni la red, y les resultan herramientas ajenas y complicadas, que no necesitan.

El segundo, formado por las nuevas generaciones y las personas que sí han aprendido el uso de la red, por lo general detesta la televisión por su nula flexibilidad o, cuando menos, prefiere gestionar los contenidos que consume en la pantalla, y acude a la informática y la red. Este segundo grupo está familiarizado con la estética de los medios que los contienen. Es una estética fundada en códigos que se asumen tácitamente, en pequeños gráficos funcionales -como la línea de tiempo o el botón de pantalla completa-.

Cuando este grupo, estos *geeks*¹⁰², accede a una retransmisión *live streaming*, reconoce en la interfaz que lo que aparece está siendo capturado en tiempo real, *lo sabe*. Es sólo cuestión de tiempo que todos los consumidores de imágenes en pantalla pertenezcan al segundo grupo, momento que determinará la implantación absoluta de un nuevo régimen escópico¹⁰³. Este nuevo espectador amasa una cantidad de datos que se erige infinita, instalado en un sistema de información hipervinculado. Emerge una cartografía del conocimiento que requiere una nueva posición para situarse ante ella, dada la infinitud de puntos de fuga que componen la red.

Credencial.

Franco Farinelli nos habla del punto de fuga para retroceder a otro de los momentos cruciales en lo que a la percepción y la representación del mundo

¹⁰² Persona fascinada por la tecnología. En inglés es también sinónimo de *friki*.

¹⁰³ Véase [La era de la e-image. Nuevos regímenes escópicos](#) . Conferencia de José Luis Brea en el marco del Taller-Simposio Internacional Interactivos?08: Juegos de la visión, celebrado en Medialab-Prado, Madrid. 2008.

se refiere. Concretamente, a una de las primeras representaciones en perspectiva, los frescos que el transeúnte florentino del S. XV se encontraba en el Pórtico de los Inocentes, de Brunelleschi.



Brunelleschi. Pórtico de los inocentes. S.XV, Florencia.

"Se produce algo sobrecogedor, por primera vez hay que elegir a qué sentido creer. El sujeto que mira hacia adelante, como el modelo de Brunelleschi prevé, se siente incómodo y por primera vez se le pide una decisión: creer en lo que ve o en lo que toca. Si cree en lo que toca vive aún en el mundo de ayer. Pero si cree en lo que ve, todo eso ya no vale, y surge el problema de a qué mundo empieza a pertenecer. Cuando Cristo se aparece a Tomás, que no cree en la resurrección, le dice: Tomás, dame tu dedo y mira."¹⁰⁴

Es este *sujeto esquizofrénico* la raíz del espectador moderno, que se sitúa inmóvil ante el objeto de contemplación, en la primacía óptica absoluta. Éste empieza a creer en algo que ve pero que no está ahí, es una construcción perceptiva.

La última generación de dispositivos electrónicos incorpora, aunque no

¹⁰⁴(Fecha de consulta 3 de junio de 2013) <http://ieii.blogspot.com.es/2013/02/franco-farinelli-en-la-exposicion.html>

recupera, mediante la pantalla táctil, el gesto de tocar la imagen, pero ahora Tomás sólo se sirve de ello para abrir la llaga de Cristo en un *zoom in*, para verla más nítida.

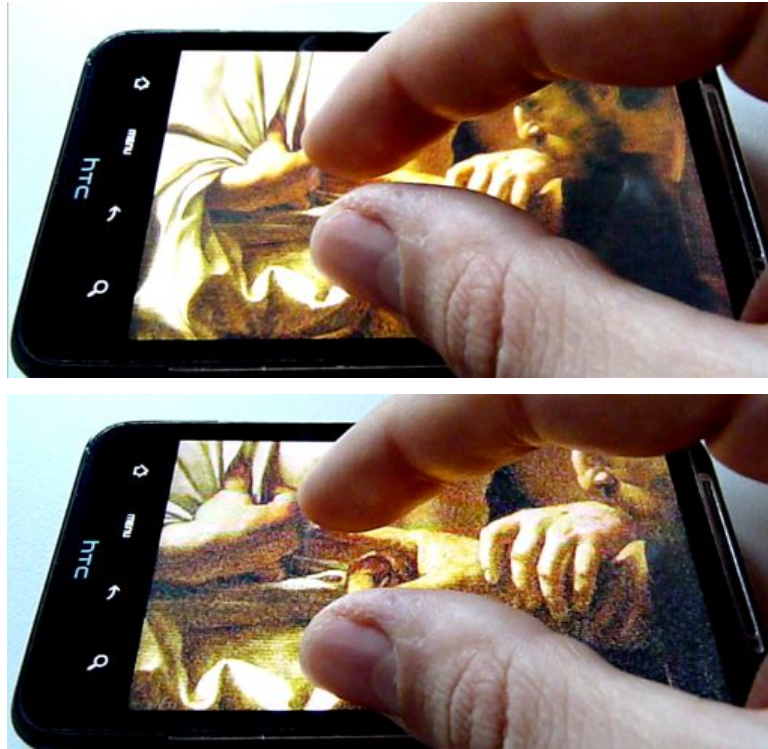


Imagen del autor, 2013.

El consumidor de imagen contemporáneo vuelve a tocar la imagen, ya no para creer sino para conocer y escrutar. Para acceder a toda ella.

Un curioso bucle que lleva a pensar en la similitud -en lo que a aspavientos se refiere- entre el primer cine (aquel tren que llegaba a la estación y atropellaba al patio de butacas)¹⁰⁵ y las proyecciones en 3D que hacen que la sala espasme tantas veces.

Llegada la posmodernidad, es la lectura del proceso de construcción del objeto contemplado lo que determina su veracidad. Debe el objeto artístico mostrar algunas llaves o pistas para entender el cómo de su producción. Más o menos pretenciosas, la mayoría de prácticas que devienen o pasan por la imagen se han visto afectadas por la onda del "arte procesual". Es esta una estrategia original que ha enriquecido los modos de aproximarse al hecho artístico, pero en tantas ocasiones pretenciosamente adosada a conceptos como honestidad, espontaneidad, entropía, verdad.

¹⁰⁵ (Fecha de consulta 3 de junio de 2013) <http://www.youtube.com/watch?v=1dgLEDdFddk>

La interfaz propia de las herramientas *live streaming* deja al descubierto su naturaleza. Es la propia polución -los logotipos, el icono de carga, los parones, la presencia del *procaster*- la que clarifica, en términos de veracidad, ese torrente de datos que nos llega como imagen en directo. Es una imagen que parece gastarse según aparece, se agota de tanta prisa, sufre. La pantalla, así, se convierte en una epidermis celulítica: esta apertura formal del poro acompaña a otro tipo de porosidad propia del *live streaming*: la capacidad de vuelta, de retorno o de reacción. Gracias a la herramienta chat, a la captura de voz o a la incrustación de un video que captura a la audiencia, la persona que mira puede interactuar con el sujeto observado, y obtener respuestas o entrar en negociaciones.



El Procaster es una herramienta de LiveStream diseñada para compartir una parte del escritorio. Es característico el círculo amarillo que lo delata. La imagen corresponde a un live streaming de La Compañía Opcional y PLAYdramaturgia. 2013.

Esta es la principal diferencia de su progenitora, y ahora melliza: la videovigilancia, nacida para observar sin relacionarse con el objeto observado, al servicio de la propiedad y el orden. El *live streaming*, sin embargo, se instaura en la pornografía con la intención de que el masturbante no sólo observe, escondido como el vigía, sino que pueda comunicarse, pedir, satisfacerse. Se masturba el soldado *imaginando* y el civil obteniendo, previo pago, la imagen que desea. El *live streaming* deriva de la apolínea videovigilancia, para rápidamente conquistar lo dionisiaco y conformar sus usos actuales al servicio, entre otros tantos, de la tragedia.

Como el trilero levanta el vaso para verificar o negar la imagen mental que hemos construido a partir de su movimiento, alguien se levanta la camiseta al otro lado de la *Hot Cam*, para verificar la imagen digital, y así ésta vuelve.

Podemos afirmar que gracias a esta herramienta la pantalla recupera un estatus de veracidad que rara vez obtuvo.

LA HUELLA NÍTIDA.

“la consciencia y la memoria
se excluyen mutuamente”¹⁰⁶

Las prácticas audiovisuales son el altar del registro. No existe otra disciplina que haya aunado más esfuerzos por recopilar -atesorar-, montar -digerir- y mostrar -compartir- fragmentos de realidad, construida para su registro o no. En relación a la literatura, y entendiendo ambos como dispositivos mnemotécnicos, supone un avance magnífico.

En una época en que el libro era aún el más asombroso de los instrumentos del hombre, Borges esclarece: “Los demás son extensiones de su cuerpo. El microscopio, el telescopio, son extensiones de su vista; el teléfono es extensión de la voz; luego tenemos el arado y la espada, extensiones de su brazo. Pero el libro es otra cosa: el libro es una extensión de la memoria y de la imaginación.”¹⁰⁷

De acuerdo a esta noción, el sistema informático es estimable como apéndice del sistema nervioso central. Este cerebro, que almacena y computa, trabaja en el amplio abanico de delegaciones que le otorgamos. Se podría decir que, en materia de memoria, supera a todos los instrumentos, incluso al cerebro humano.

Pero nos vamos a concentrar en las diferentes cualidades de la memoria, no en la calidad de cada cual. Para ello, tracemos un arco -en el cual ubicaremos más adelante los archivos digitales generados por la herramienta *live streaming*-:

El calco digital

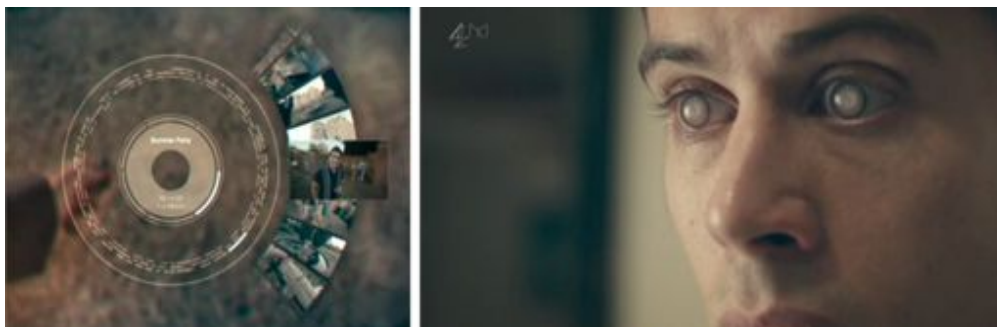
En un extremo tenemos el calco. El objeto idéntico a su matriz. En el otro el Alzheimer, la crisis de la memoria. Entre ambos, hay un amplio espectro correspondiente a la memoria común del humano.

¹⁰⁶ Freud: carta a W.Fliess del 6 de Diciembre de 1886, *Los orígenes del psicoanálisis*, p.3552. Recogido en DIDI-HUBERMANN, Georges, capítulo *Nachleben, o la impronta del tiempo*, en *La distancia y la Huella. Para una antropología de la mirada*. Autores: Auroral Fernández Polanco y Josu Larrañaga Altuna. Editado por la Diputación de Cuenca. 2010

¹⁰⁷ BORGES, J.L. (1979) *Borges, oral*. Buenos Aires. Editorial de Belgrano. 1979. 1ª Ed. pág. 9.

En el terreno de la informática encontramos el calco digital. “El ver no es ya sólo experiencia sino, también, simultáneamente, registro técnico, fijación en memoria externa”¹⁰⁸, un registro a cada movimiento que se puede consultar, posteriormente, bajo demanda. Los movimientos que generan los e-mail, los chats, las redes sociales, generan automáticamente archivos, historiales de navegación. Toda nuestra actividad digital queda así a merced de su consulta.

Al proyectar sobre la inercia en los avances nanotecnológicos, no son disparatadas algunas especulaciones en el terreno de la ciencia ficción. La serie británica “Black Mirror” traza parábolas sobre posibles futuros, no demasiado lejanos. En el capítulo “Tu historia completa”, se ha normalizado el uso de “el grano”, un dispositivo que se instala en las cercanías del oído y que almacena todo lo que vemos y escuchamos. Para reproducir cualquier instante pasado sólo hay utilizar un pequeño mando que rebobina el continuo perceptivo, a lo cual suma aplicaciones como el zoom, la ralentización o la posibilidad de compartir el material con otras personas. También cabe la posibilidad de borrar pasajes concretos, aunque no de modificarlos.



Fotograma de “Tu Historia Completa”, de la serie *Black Mirror*. Charlie Brooker, 2011.

Este calco digital atrofia, por un lado, la capacidad de la memoria natural –la agenda sustituye la memoria prospectiva- y transforma, por otro, la manera de relacionarnos con los acontecimientos y generar recuerdos de ellos. Sustituimos los recuerdos naturales por la contemplación de documentos visuales o audiovisuales. Gestionamos nuestra relación con el pasado a

¹⁰⁸ MARTÍN PRADA, J. (2012) *Op.Cit.* Pág. 221.

partir de estos documentos, y empleamos bastas horas en una suerte de economía del recuerdo. La negociación con estos materiales es más propia de un anciano que pasa largas horas recordando sus vivencias que del adolescente mirando una y otra vez sus pasadas vacaciones, comentadas en el Tuenti, en medio de una crisis del presente.

Escribe Borges –mucho antes de que la ceguera le dejase a solas con sus recuerdos-, la historia de Funes el memorioso, un muchacho que disfrutaba de una memoria absoluta. Memoria interna que cumplía las funciones de los instrumentos digitales contemporáneos. Ya en el inicio da el escritor muestras de la inferioridad que, en consecuencia, tenemos que aceptar ante una memoria infalible. "Recuerdo(creo)...".¹⁰⁹

Funes, tras ser volteado por una cox, queda tullido, y en el mismo momento cobra el don de la memoria absoluta. Se relata como el joven no le da importancia a su discapacidad, que le impide caminar, porque pasa las horas recordando nítidamente cada palmo de su vida.

El apodo del joven Funes, que se llamaba Ireneo, alude a su funesta suerte, la del ser aislado en sí por efecto de su hipertrofia. La buena salud tecnológica que inaugura nuestro siglo tiene, lógicamente, sus inconvenientes.

El creador de Black Mirror, Charlie Brooker, define sus futurismos como "la forma en que podríamos estar viviendo en 10 minutos si somos torpes,"¹¹⁰ para ilustrar la cara negativa de los posibles nuevos dispositivos.

Hacer memoria.

En el otro extremo encontramos el esfuerzo humano por "hacer memoria". El acto de recordar -o la importancia que le damos al recuerdo- se intensifica, como antes apuntamos, según se acerca la vejez y la muerte. Son los recuerdos lugares donde acudir. Así el anciano recuerda para volver. Su memoria abandona las funciones logísticas para llenarse de un contenido emocional, los datos por pasajes. A los autores de libros de autoayuda les

¹⁰⁹ BORGES, J.L. (1982). *Narraciones*. Buenos Aires. Salvat. 1982. 1ª Ed. Pág. 111.

¹¹⁰ The Guardian el 1 de Diciembre de 2011. (Fecha de consulta 28 de Junio de 2013)
<http://www.guardian.co.uk/technology/2011/dec/01/charlie-brooker-dark-side-gadget-addiction-black-mirror>

encanta la etimología del verbo: volver a pasar por el corazón, *re-cordar*.

Samuel Beckett, en un acto de declarada filia por el final de los pasajes, retrata a un anciano: Malone, que se acerca a la muerte.

"Habiendo perdido el conocimiento en algún lugar, a la fuerza me beneficio de un hiato en mis recuerdos, que sólo se reanudan desde el momento de mi despertar aquí". ¹¹¹

Preso de una localización confusa -no sabe si está en un hospital o en un manicomio- y desprovisto de *sus* recuerdos, construye la historia de un personaje, en la que él mismo se proyecta a menudo.

Cuando no escribe, su pensamiento se centra en los propios utensilios de la escritura. Le obsesiona perderlos, ya que son el medio con el que puede archivar sus pensamientos, mediante los cuales construye los recuerdos que necesita. Está muriendo en la preocupación constante por el desgaste del lápiz, en las decisiones que va tomando para aprovechar el espacio de su único cuaderno.

Es esta una memoria construida por necesidad, un caso extremo, del cual hay betas en la memoria común. Construimos los recuerdos en base a percepciones subjetivas, estados anímicos, pretensiones personales. Marginamos pasajes, exageramos o achicamos información de aquí o allá, olvidamos. A veces acudimos a un recuerdo para tratar de encontrar algo, soterrado, maquillado o desapercibido, pero archivado.

Llenan museos enteros las manifestaciones artísticas que tratan de registrar objetivamente la realidad, con la intención aséptica de impedir esas betas, de capturar todo el espacio o el acontecimiento.

Podemos así pensar que al registrarlos objetiva y absolutamente eliminamos la necesidad de tener que buscar y rebuscar en ellos, dado que todo está en superficie, visible y claro, inventariado. Es una tentativa de agotamiento. La "Tentativa de agotamiento de un lugar parisino". ¹¹²

En este ejercicio, Georges Perec redacta un inventario de la escena que tiene ante sus ojos. Se aproxima a la realidad con esa única intención.

¹¹¹ BECKETT, S. (1996). *Malone muere*. Madrid. Alianza. 2003. 1ª Ed. Pág. 12.

¹¹² PEREC, G. (2012). *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino*. Barcelona. Gustavo Gili. 2012. 1ª Ed.

"Pasan autobuses. Me desintereso completamente por ellos." Es un acercamiento a la realidad que insta una distancia que aleja, por corta que sea, del contacto directo, semejante a la distancia que implica mirar a través de la cámara. El documento resultante está íntimamente relacionado con la actitud con que se registra. Esta actitud afecta al propio documento, e incluso puede ser la generadora del acontecimiento que va a documentar.

En palabras de Derrida:

"el archivo, como impresión, escritura, prótesis o técnica hipomnémica en general, no solamente es el lugar de almacenamiento y conservación de un contenido archivable pasado que existiría de todos modos sin él, tal y como aún se cree que fue o que habrá sido. No, la estructura técnica del archivo archivante determina asimismo la estructura del contenido archivable en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento".¹¹³

Se parece al recuerdo.

Entre estos dos extremos, decíamos que se encuentran las cualidades de memoria del humano común, en cuya cercanía a los polos encontraríamos algunos casos anómalos, en cuadros de autismo -que recuerdan a Funes- y en cuadros de amnesia -a Malone-. La cualidad de estos recuerdos "normales" es estar repleta de betas de inexactitud, irregularidad, lagunas, deformación, abstracciones, pérdidas e invenciones. Es este tipo de recuerdo el que más se acerca a la estética del *live streaming* que hemos venido estudiando.

La estética del *live streaming* se parece al recuerdo.

Pero sucede algo excepcional:

Las emisiones generan un archivo en el dispositivo emisor. Éste tiene una calidad mayor que la emisión en sí. Es decir, en el ordenador o *smartphone* desde el que se ha "lanzado" queda un documento que es más nítido, menos imperfecto, que lo que han recibido los espectadores. Esto sucede porque ese documento sólo ha sido codificado para emitirse, mientras que el que se ha visto ha sufrido, además, la codificación necesaria para su

¹¹³ DERRIDA, J. (1996) *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid. Trotta. 1996. 4ª Ed. Pág. 23.

recepción.

Podríamos esperar a ver lo que ha sucedido. Contemplarlo, después, en mejores condiciones, a sabiendas de que lo que vamos a ver llegó a buen puerto, o que fue un desastre. Sabiendo, en definitiva, lo que ha sido, y que lleva a pensar en “la máxima de Solón”, comentada por Aristóteles:

“Es necesario que Sócrates muera para que yo pueda decir, sin posibilidad de error, que es –que ha sido- feliz. En el tiempo de la vida, esa preposición, <<Sócrates es feliz>>, corre siempre el riesgo de ser desmentida.”¹¹⁴

Lo recoge Didi-Huberman para, acto seguido desplegar las alas de la mariposa en relación con la imagen y su proceso de formación, su vida.

“Así pues, ¿cuál sería la mariposa conocida en su integridad sino la sometida al éter y definitivamente clavada en su panel de corcho? Está claro que esa integridad es ilusoria, puesto que le falta nada menos que la vida. ¿No vale más una mariposa esquiva pero viva –móvil, errante, que muestra y oculta su belleza con el batir de alas-, aunque no podamos reconocerla bien, aunque por ello nos sintamos frustrados e inquietos?”¹¹⁵

Esta reflexión es una preciosa metáfora para definir algo difícil de explicar, que tiene que ver más con lo escénico, quizás, y con lo resbaladizo, que con lo que podemos colgar dentro de un marco en la pared; con la sensación de estar siendo testigo y cómplice, coétaneo al menos, de lo aquello que acontece mientras lo miramos, sólo entonces de esa manera, aunque después aparezca nítido y seguro como el pasado.

Para explicar la sensación del presente siendo asido en lo que dura,
ya,
se fue.

¹¹⁴ DIDI-HUBERMAN, G. (2007) La imagen mariposa. Barcelona. Mudito&Co. 1ªed. 2007. Pág. 13.

¹¹⁵ Íbid. Pág. 13.

8.

No documentamos aquello.

Ni una imagen del anís y el cognac mezclados cayendo sobre el Perico. Ni de la leche verde con Cola-Cao sobre la coronilla del Hammer. No documentamos nada.

Era la capilla del Rey Loco en Munich, justo donde se suicidó el Rey Loco.

Fiacha y yo de violeta y negro.

Javier, sentado, nos observaba.

Y hacía sol y nos echó la lluvia.

Lo recuerdo, nítidamente, todo.

CONCLUSIONES.

- El *live streaming* es una pieza que, en unión con otras, puede conformar diversas máquinas. Por sí misma no crea espacio, pero en la conexión de varios genera un *entre* en el cual podemos instalarnos con un grado enorme de independencia respecto a instituciones o espacios oficiales. Es un espacio generado al conectar o exportar otros, ahí radica su proliferación en el ámbito profesional, doméstico y público.
- El *live streaming*, dadas sus características conectivas en tiempo real y la importancia de la visualidad en nuestra sociedad, se erige como una de las herramientas fundamentales para que los movimientos sociales continúen encontrando útil Internet como medio de comunicación y como campo de batalla.
- Es una herramienta que permite la construcción de *otros presentes*, alternativos a los que proponen los medios oficiales, capaz de enunciar práctica y teoría desde el tiempo real.
- Entre los conceptos asociados a la herramienta, son especialmente relevantes, en el nuevo paradigma global, el de ubicuidad y extimidad. La identidad del sujeto contemporáneo, consciente de que las nuevas tecnologías le permiten dirigirse a audiencias remotas y que su intimidad es un bien de consumo en la web 2.0, se reconfigura en nuevos parámetros. De éstos depende el beneficio o perjuicio desencadenado en el uso de estas herramientas. Las artes deben ofrecer un aparato crítico, y proponer desde la práctica el aprovechamiento singular de estas tecnologías. El *live streaming* aporta un medio excepcional para el arte locativo, el arte de acción y las artes escénicas, que disfrutan ahora de una escenografía “real”.
- Las cámaras fijas de videovigilancia generan tránsito en la ciudad, dado que afectan al espacio que controlan de manera persuasiva o disuasoria. Las cámaras móviles, como las incorporadas a los *smartphone*, convierten en su uso a la ciudad en escena, un escenario donde están

también los espectadores. El uso de las cámaras favorece a la idea de la ciudad como escenario y platea al mismo tiempo.

- El *live streaming* desarrolla un lenguaje propio, producto de la codificación necesaria para su funcionamiento. Este se inscribe en la llamada Nueva Estética, y la nutre desde su gramática: genera un *glitch* audiovisual de imagen en tiempo real. Las posibilidades de exploración de este lenguaje son muy atractivas para un gran número de artistas que ya han comenzado a practicar la Nueva Estética.
- La porosidad de la pantalla y la permeabilidad a la participación propias de la herramienta, favorecen a que la pantalla obtenga un estatus de veracidad que nunca poseyó.
- El *live streaming* presenta un aporte singular al campo de la memoria: por un lado, descubrimos que la estética del *live streaming* amateur es parecida a la del recuerdo. Por otro, que el archivo que genera tiene mayor resolución gráfica que la emisión en sí. Aún así, el potencial comunicativo de la herramienta es fundamentalmente el visionado en tiempo real, aunque genera una memoria colectiva, propia de los acontecimientos en vivo, que queda archivada para su posterior consulta.

PROSPECTIVA.

El proyecto *Escenarios del Streaming* encara su segunda temporada, sobre los cimientos que hemos desarrollado a lo largo del primer año y que, en su mayor parte, quedan recogidos en este documento.

El plan estratégico en lo sucesivo contempla:

- Continuar nuestra relación con agentes activos conocedores del medio, ya sean instituciones públicas como MediaLab Prado o plataformas como Tea-Tron, TomaLaTele y Audiovisol, así como con empresas privadas como Streamdirecto, para la implementación técnica y la actualización de los requerimientos sociales de la herramienta.
- Difundir el uso de la herramienta entre el tejido de creadores, algo que resulta esencial para el desarrollo de la iniciativa tanto a corto como a largo plazo. Esta línea de talleres se encamina pues a formar a artistas para que sean capaces de apropiarse cuanto antes del formato de los *Escenarios del Streaming*, tanto a nivel técnico como artístico, de manera eficiente y creativa. El trabajo pedagógico en distintos ámbitos es una de nuestras prioridades.
- Lograr la confluencia entre los artistas que comienzan y los consagrados, para continuar en la práctica intergeneracional.
- Nos planteamos la elaboración de una pieza de larga duración, un proyecto coherente con los conocimientos adquiridos a través de la elaboración de pequeñas piezas en la primera temporada.
- Expandiendo el grupo de lectura, de trabajo y de investigación transdisciplinar como el que dio lugar a nuestro colectivo, vamos a sondear las instituciones académicas que se han interesado por nuestro proyecto y rodearnos de un equipo de trabajo que genere

textos críticos, teóricos y archivísticos, algo así como un consejo editorial. Esta parte del trabajo es de suma importancia, puesto que el pensamiento y la creación se retroalimentan de manera interdependiente en una relación que, como hemos comprobado a lo largo de este año, resulta imprescindible.

- Tras una primera temporada marcadamente escénica, vamos a procurar una presencia mayor de artistas plásticos en el proyecto. Es interesante la relación con aquellos que trabajan con la publicación como medio, dado que es un puente entre la práctica dramática y las artes visuales.
- Lo cierto es que todavía no existen rituales adscritos a los acontecimientos en *live streaming*: hay que crearlos, estudiarlos y darles firmeza para que la creación reciba la atención necesaria. En esta línea hay mucho que pensar: buscar mecanismos de participación con nuevos formatos, convocar encuentros y *aftertalks* para escuchar a la audiencia, propiciar la congregación en plateas de espectadores remotos que compartan un espacio y estudiar lo que se puede obtener de otros medios como la radio, el cine y la televisión.
- Queremos fortalecer nuestra relación con algunos espacios con quienes compartimos inquietudes y metodologías, para conformar una práctica mixta entre las propuestas virtuales y las físicas. Espacios como La Trasera, Teatro Pradillo, Off Limits y Cruce (Madrid), Antic Teatre (Barcelona), Alg-a y Ágora (La Coruña), Zona30 (Lima), Ciudad de la Imaginación (Quetzaltenango), serían buenos cómplices.
- En el plano personal, encaro el doctorado con la intención de favorecer a estas proposiciones, desde el plano práctico y teórico. Me interesa especialmente seguir estudiando algunos aspectos ontológicos que no han sido elaborados en profundidad en este documento, como el carácter documental de la herramienta, la

memoria que genera y los lazos comunitarios creados en las audiencias remotas. La investigación se va a ver reforzada gracias a la colaboración con The Ruskin School, de la Universidad de Oxford, donde pretendo profundizar en los aspectos plásticos referentes a la Nueva Estética,

- Es creciente también la colaboración entre PLAYdramaturgia y Elgatoconmoscas. Estamos elaborando, para su realización en los próximos meses, una acción comunicativa entre Madrid y Quito, que pone en colisión al *live streaming* y al *ecuavóley*, un deporte propio del folklore ecuatoriano.
- En mi producción artística individual, comienzo a investigar algunos aspectos liminales a la Nueva Estética, desde la creación y estudio de anomalías en el campo de la representación visual y textual.

BIBLIOGRAFÍA.

BURGIN, Víctor, (2006) *Reflexiones sobre grado de investigación en los departamentos de artes visuales (Thoughts on research degrees in visual arts departments)*, en Journal of Media Practice 7 no2 10108 N

BELL, D. (2008) *Is there a doctor in the house? A riposte to Victor Burgin on practice-based arts and audiovisual research*, University of Edinburgh, en Journal of Media Practice Volume 9 Number 2

RIECHMANN, J. (2008) *Rengo Wrongo*. Madrid: DVD Ediciones, 2008.

BEUYS, J. (1972) *Cada hombre, un artista: Conversaciones en Documenta 5 -1972*. Madrid. A. Machado Libros. 2005. 1ª Ed.

PALAHNIUK, Ch. (1988) *Nana*. Madrid. Cátedra, D.L. (2001) 1ªEd.

PONGE, Francis. (1971) *De parte de las cosas*. Caracas. Monte Avila.

DELGADO, M. (2008) *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos*, Barcelona, Anagrama. pp.112-113

MARTÍN PRADA, J. (2012) *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Madrid. Akal. 2012. 1ª Ed.

VALCÁRCEL MEDINA, I. (2002) *3 ó 4 conferencias*. León. Universidad de León. 2002. 1ª Ed.

ARENDT, H. (1993) *La condición humana*. Barcelona. Paidós. 2011. 1ª Ed.

ZAFRA, R. (2010) *Un cuarto propio conectado, (ciber) espacio y (auto) gestión del yo*. Madrid, Fórcola. 2010. 1ª Ed.

ANÓNIMO. (finales del S.XVII) Descripción de la Sinapia, península en la tierra austral. Madrid. 2011.Círculo de Bellas Artes. 1ª Ed.

PADILLA, M. (2012) *El kit de la lucha en Internet: para viejos militantes y nuevas activistas*. Madrid. Traficantes de Sueños. 2012, 1ªEd.

KOOLHAAS, R. (1997). *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. 1ª. Ed.

SIMON, D. (2011) "The Wire: la red policéntrica". En: CARRIÓN, J. (2011) *Teleshakespeare*. 1ª. ed. Madrid: Errata Naturae.

QUESADA, F. (2009). "La horma del zapato. La(s) Platea(s)" En: BERNAT, R. y DUARTE, I. (ed.) *Querido público. El Espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Valencia. CENDEAC. 1ª Ed. 2009. Pp. 201-225.

RANCIÈRE, J. (2008). *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago, 2010. 1ª. ed.

MALLO, A.F. (2013). "Necesidad y refutación de la imagen". *La Vanguardia-El Cultural*.

BREA, J.L. (2008) "La conquista de la ubicuidad". En J. Maderuelo (ed.) *Medio siglo de arte: últimas tendencias, 1955-2005*. Madrid. Abada. 2008. 1ª Ed.

PARDO, J.L. (1996). *La intimidad*. Valencia. Ediciones Pre-Textos. 1996. 1ª Ed.

LACAN, J. *Seminario XVI. De un otro al otro*. Barcelona. Ediciones Paidós.

URRACO, J.M. (2011) "Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea". *Revista Pausa* Número 33: La reconexión con lo real en el teatro contemporáneo. Editada en Barcelona por Sala Beckett, en Enero de 2011. Pág. 112-128.

SIBILIA, P. (2008) *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica de España.

BACHELARD, G. (1957) *La poética del espacio*. Editorial Fondo de Cultura. Madrid. 1994. 1ª Ed.

CORTÁZAR, J. (1966) "La Autopista del Sur", en *Todos los fuegos el fuego*. México. Fondo de Cultura Económica. 2005. 1ª Ed.

VIRILIO, P. (1980) *Estética de la desaparición*. Barcelona. Anagrama. 2003. 3ª Ed.

BREA, J.L. (2010) *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Madrid, Akal. 2010. 1ª Ed.

FREUD, S. (1986) carta a W.Fliess del 6 de Diciembre de 1986, *Los orígenes del psicoanálisis*, p.3552. Recogido en DIDI-HUBERMANN, Georges, capítulo *Nachleben, o la impronta del tiempo*, en *La distancia y la Huella. Para una antropología de la mirada*. Autores: Auroral Fernández Polanco y Josu Larrañaga Altuna. Editado por la Diputación de Cuenca. 2010

BORGES, J.L. (1979) *Borges, oral*. Buenos Aires. Editorial de Belgrano. 1979. 1ª Ed.

BORGES, J.L. (1944). *Narraciones*. Buenos Aires. Salvat. 1982. 1ª Ed.

BECKETT, S. (1996). *Malone muere*. Madrid. Alianza. 2003. 1ª Ed.

PEREC, G. (1974). *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino*. Barcelona. Gustavo Gili. 2012. 1ª Ed.

DERRIDA, J. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid. Trotta. 1996. 4ª Ed.

DIDI-HUBERMAN, G. (2007) *La imagen mariposa*. Barcelona. Mudito&Co. 2007

RECURSOS ELECTRÓNICOS.

STEYERL, Hito (2010) *¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto*. EIPCP (Fecha de consulta 22 de Abril de 2013) <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>.

STEYERL, Hito. In defense of the por image, en e-Flux. (Fecha de consulta 21 de mayo de 2013) <http://www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image/> (Versión del autor).

STEYERL, H. (2011) *Incertidumbres documentales*. Recogido en la revista Re-Visiones. Traducido por Fernando Baños Fidalgo. (Fecha de consulta 2 de Junio de 2013) <http://re-visiones.imaginar.net/spip.php?article23>

HOLMES, Brian (2007) *Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones* en EIPCP. (Fecha de consulta 23 de Abri de 2013)
http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es/#_ftnref5

BAERS, M., (2011) *Inside the Box: Notes From Within the European Artistic Research Debate* . e-flux journal#26, (Fecha de consulta 23 de Abril de 2013) <http://www.e-flux.com/journal/inside-the-box-notes-from-within-the-european-artistic-research-debate/>

DÍAZ CUYÁS,J.(2010) *Mostrar y demostrar: arte e investigación*, en el Seminario INTER / MULTI / CROSS / TRANS. Elterritorio incierto de la teoría de arte en la época del capitalismo académico en Montehermoso, Victoria-Gasteiz. (Fecha de consulta 23 de Abril de 2013)
<http://www.arteinvestigacion.net/2012/04/mostrar-y-demostrar-artee.html>

FRESNEDA, Javier. *El maestro borracho*. (Fecha de consulta 23 de Abril de 2013) <http://www.arteinvestigacion.net/2012/06/el-maestro-borracho-un-aprendizaje.html>

DELEUZE, Gilles. *El abecedario de Deleuze. I de Idea*. (Fecha de consulta 21 de Abril de 2013) <http://www.youtube.com/watch?v=UifLc8bhvX0>

Directrices sobre el Trabajo Fin de Máster (Fecha de consulta 25 de Abril de 2013)
<https://docs.google.com/file/d/0Bwr3vbqMofQsNWUwZjc4OWMtYTc2Yi00OGVhLTg2YmMtMDZiOGQyOWM3ZGUz/edit>

EFFECTO KULESHOV, Video Explicativo. (Fecha de consulta 23 de Abril de 2013) http://www.youtube.com/watch?v=_gGI3LJ7vHc

MARTÍNEZ,Chus. (2010) *Felicidad Clandestina ¿Qué queremos decir con investigación artística?* en Índice número 0. (Fecha de consulta 26 de Abril de 2013) <http://www.arteinvestigacion.net/2012/05/felicidad-clandestina-que-queremos.html>

BROKER, Ch. (2011) THE GUARDIAN el 1 de Diciembre de 2011. (Fecha de consulta 28 de Junio de 2013) <http://www.guardian.co.uk/technology/2011/dec/01/charlie-brooker-dark-side-gadget-addiction-black-mirror>

VALCÁRCEL MEDINA, I. (1973) *Conversaciones telefónicas*. (Fecha de consulta 13 de Junio de 2013) <http://volatil.tumblr.com/post/108550658/conversaciones-telefonicas-1973-mp3>

SEHGAL, T. (2013) *Artículo acerca de los Premios Turner*. (Fecha de consulta 13 de Junio de 2013) <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/turner-prize-2013-shortlist-announced>

TED, <http://www.ted.com>

DE POURTALES, A. *La Nueva Estética y el Glitch Art. (Pasión por la distorsión en el desierto de lo real)*, en el diario digital PIJAMASURF, del 23 de Abril de 2013. (Fecha de consulta 8 de Junio de 2013) <http://pijamasurf.com/2013/04/la-nueva-estetica-y-el-glitch-art-pasion-por-la-distorsion-del-sueno-de-la-realidad/>

BRIDLE, J. (2013) *The New Aesthetic*. (Fecha de consulta 8 de Junio de 2013) <http://new-aesthetic.tumblr.com/>

BRIDLE, J. (2011) *Waving at machines*. (Fecha de consulta 8 de Junio de 2013) <http://booktwo.org/notebook/waving-at-machines/>

WEBSITE DE SURVEILLANCE CAMERA PLAYERS, (Fecha de consulta 14 de Mayo de 2013) <http://www.notbored.org/the-scp.html>

DIE SCHONSTEN BAHNSTRECKEN, (Fecha de consulta 8 de Junio de 2013) <http://programm.ard.de/TV/Sendungen-von-A-bis-Z/Die-schoensten-Bahnstrecken>.

ORDENANZA PARA LA CONVIVENCIA, GRANADA
(Fecha de consulta 12 de Junio de 2013)
<http://www.granada.org/inet/wordenanz.nsf/wwbusmta/33E8E05267172F0EC1257656003437A2#T1C4>

ELGATOCONMOSCAS (2009) *Botellón de leche*. (Fecha de consulta 12 de Junio de 2013) <http://www.elgatoconmoscas.com/2010/03/botellon-de-leche/>

PIONEROS DEL S.XXI, (2012) *Go, Ibiza, Go*. (Fecha de consulta 3 de junio de 2013) <http://www.youtube.com/watch?v=oDiEMOgL4mU>

FARINELLI, F. (2012) *El punto de fuga* (Fecha de consulta 3 de junio de 2013) <http://iei.blogspot.com.es/2013/02/franco-farinelli-en-la-exposicion.html>

CV DEL PROYECTO

Todas las retransmisiones se han realizado a través de **TVtron**, la televisión online de la plataforma **Tea-Tron**.

2012

Durante los meses de Septiembre a Diciembre, Escenarios del Streaming fue acogido por **Intermediae**, en las instalaciones de **Matadero Madrid**.

En Octubre ocupamos durante tres días la sala B de la **RESAD** (Real Escuela Superior de Arte Dramático), para realizar una serie de talleres bajo el nombre de *FAST DRAFT*.

En Noviembre colaboramos con el **Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual de MNCARS**.

En Diciembre llevamos a cabo *THÉA: UN FESTIVAL ESCÉNICO*, en **Intermediae**.

2013

ON&ON (La presentación de la nueva programación de Escenarios del Streaming) tuvo lugar en Enero en Intermediae.

En Mayo participamos en la tercera edición de **MilesKm**, con un formato *TAKE AWAY*, retransmitiendo en tiempo real a Utrecht.

Entre Enero y Junio, participamos en la comunidad generada entorno al festival **¿Y si dejamos de ser (artistas)?**. En Abril su fase beta es programada en el **Teatro Pradillo**, y el festival tiene lugar en Junio en el patio de **La Casa Encendida**, donde participamos con *CHROMA KEY*, una pieza audiovisual en cinco actos, y un taller de creación en torno a la herramienta *live streaming*.

CV PERSONAL

Madrid (1985)

Javier Cruz vive y trabaja en Madrid. Es licenciado en Bellas Artes por la **UCM**. Ha sido becado para estudiar en la **Universidad de Granada** (2009-2010), y en la **Hogeschool voor the Kunsten Utrecht** (2010-2011). Estudia el Máster en Investigación en Arte y Creación en la **UCM**. Ha obtenido una beca de la

Fundación Hispano Británica y el British Council para comenzar sus estudios doctorales en **The Ruskin School**, en la **Universidad de Oxford**, en 2014.

Trabaja de manera individual y colectiva, con **Elgatoconmoscas** y **PLAYdramaturgia**. Ha desarrollado proyectos individuales en la **Galería José Robles** (Catalizar, 2009 y Cerveza, 2011), y participado en muestras colectivas y festivales en **INACT** (Etrasburgo, 2012, 2013), **Galería Espacio Mínimo** (Entre el reflejo, 2013), **Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid** (Sala de Arte Empático, Madrid, 2012), **MataderoMadrid** (El Ranchito, Madrid, 2011), **Zona 30** (Residencia, Lima, 2011) **De Artillerie** (Interim collective presents, Utrecht, 2010), **Off Limits** (Presupuesto 6€, Madrid, 2010), **Bilbao Exhibition Center** (Ikas art, Bilbao, 2009), **LOOP Festival** (Barcelona, 2009), **FACBA** (Granada, 2009).

Ha colaborado con **PENSART** en **LABLatino**, viajando a las dos últimas ediciones: **LABSur** (La Paz, 2011/Bolivia) y **LABCentro** (Quetzaltenango, 2012/Guatemala). Su trabajo forma parte de **Dear Curator, Curate Me**, que ha comenzado su itinerancia por **Selasar Sunaryo Art Space**, (Bandung/Indonesia), **MES56 Center for Video and Photography**, (Yogyakarta/Indonesia), **Goethe Institut**, (Jakarta/Indonesia), **La Casa Encendida**, **Pavillion-Unicredit Center for Contemporary Art and Culture**, (Bucharest/Rumanía), y otros centros de arte. Ha sido programado en el **Festival de Cine Pobre** (Gibara, 2011, Cuba). Elgatoconmoscas forma parte del **archivo de creadores de MataderoMadrid**.



javiercruz500@gmail.com

Tlfno. 680 17 11 60

www.javiercruz.net

www.elgatoconmoscas.com

www.tea-tron.com/playdramaturgia

**ANEXO. MEMORIA DE ESCENARIOS DEL STREAMING.
2012-2013.**

1.1. TRABAJO DRAMATÚRGICO DE PENTEO__106

1.2. ESCENARIOS DEL STREAMING__107

1.2.1. Autotaller Streaming __107

1.2.2. Acto inaugural __108

1.2.3. Fast draft __108

1.2.4. Conferencia en el Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual
del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. __110

1.2.5. Desayunar en el Prado __110

1.2.6. Room Ofelia__111

1.3.7. Todo da mucha puta risa__111

1.2.8. Mateo Morral: un suceso extraordinario__112

1.2.9. THÉA #1__112

1.3. ESCENARIOS DEL STREAMING __114

1.3.1. ON&ON __114

1.3.2. Cartografías de la pérdida __114

1.3.3. Hemisferios __114

1.4.4. Poner el culo __115

1.3.5 Encuentros secretos __115

1.4. TAKE AWAY//MILESKM __116

1.5. CHROMA KEY // ¿Y SI DEJAMOS DE SER ARTISTAS? __117

1.1. TRABAJO DRAMATÚRGICO DE PENTEO

Con motivo del montaje de una versión libre de Las Bacantes, de Eurípides, a lo largo de 2010 y 2011 trabajamos en reuniones periódicas que fraguan las bases del colectivo en la que fue su etapa más teórica. Los inicios de nuestra actividad se centraron en el desarrollo y adquisición de las técnicas necesarias para una labor dramatúrgica comprendida de forma experimental. Aprendimos a aplicar nuevas estructuras de trabajo transdisciplinar a la ya demasiado vieja idea de paso del texto a la escena, merced a un estudio en profundidad de la tragedia de Eurípides desde perspectivas habitualmente alejadas de la teoría teatral. El análisis comparado de los contextos histórico y actual, sus diferentes lecturas y posibles puestas en escena a partir de la identificación de elementos clave del análisis literario-dramático no estaban por encima de una perspectiva más cercana a las metodologías de la investigación propias del arte contemporáneo, los *gender studies* o la música concreta. Así terminó de fraguarse el colectivo. Después de un año de estudio y debate, Penteo vio la luz en febrero de 2012.



1.2. ESCENARIOS DEL STREAMING

A través de Escenarios del Streaming, el grupo se propone dar un salto cualitativo a nivel dramático y explorar en compañía de la comunidad de artistas, así como del público, esta nueva herramienta. La iniciativa se inaugura gracias al apoyo inicial de **Intermediae-Matadero** Madrid (<http://intermediae.es>) y de **TEATRON** (www.tea-tron.com); pero, como veremos, no ha dejado de crecer.

1.2.1. Autotaller Streaming

Emplazado en Intermediae-Matadero, se trata de un encuentro entre desarrolladores y técnicos especialistas en *live streaming*. Compartimos posibilidades, métodos y técnicas, generando nuevos dispositivos de emisión; así como documentos que recogen el interés que está despertando el *live streaming* en el contexto escénico internacional. Contamos para su desarrollo con la colaboración de **Gabriel Lucas** (departamento técnico Medialab-Prado), Raúl González (audiovisuales de Medialab-Prado) y Lara Cano (Intermediae), y participando como invitados algunos empresarios como los desarrolladores de **Streamdirecto**, una de las empresas desarrolladoras de servicios de *live streaming* más potentes del estado, y los gestores de plataformas ciudadanas como **Audiovisol** y **Tomalatele**.



1.2.2. Acto inaugural

En Intermediae-Matadero, frente a una audiencia concurrida, presentamos el calendario de actividades que se desarrollarían durante los siguientes meses a nivel técnico, teórico y práctico bajo el auspicio y la participación de teóricos como **Isabel de Naverán** y **Javier G. Vilaltella**.



1.2.3. Fast Draft

Este formato de trabajo toma su nombre de una modalidad de impresión que todos utilizamos: un “borrador rápido” es un texto en bruto, sucio quizá, pero orgulloso de albergar la promesa de un texto magnífico. La necesidad de desplazar la actividad al laboratorio para explorar problemas puramente escénicos, creando en un estadio previo a la certeza, nos lleva a la apertura de un *workshop* puntual, centrado en la pregunta: ¿Cómo utilizar el *live streaming* en un espacio escénico convencional?

Para esta ocasión contamos con la Sala García Lorca, un espacio escénico al uso especialmente bien dotado en medios técnicos profesionales, y con todo el apoyo humano del equipo de producción de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD).

Por las mañanas abrimos un espacio absolutamente libre a la experimentación, en el cual se improvisaron pequeños ejercicios que rápidamente se convirtieron en notables descubrimientos.

Disfrutamos de una ponencia de **José Vicente Torrejón** acerca de la fenomenología del espacio en relación al *live streaming*. Profesor de la

RESAD, especialista en Historia del Arte y psicólogo, contamos con su participación para escudriñar las posibilidades que brindan los espacios/escenarios virtuales desde la fenomenología de la percepción. Una conferencia acompañada de un lapso de tiempo muy fructífero dedicado a la exploración práctica de las nuevas sensaciones que, a nivel cognitivo, nos reserva el diálogo a través de pantallas.

También contamos con las creaciones de:

La Compañía Opcional- En esta pieza en torno a la imposibilidad de dar o recibir un abrazo verdadero a través de la pantalla, la Opcional ironiza respecto a las ideas de verdad y representación pidiendo a los espectadores que reproduzcan un desayuno familiar real, visible en vivo desde casa del director en Guadalajara, México.

María Folguera / Ana*Pasadena- Con varias publicaciones a sus espaldas y gran narradora, María abandona la escena y se desplaza a un aseo situado fuera del teatro desde donde nos cuenta, en tiempo real y a través del *live streaming*, un relato cargado de secretos ligados al edificio.

PLAYdramaturgia- Se trató de una pieza creada para el espacio escénico en diálogo con una plataforma de *videochats* aleatorios donde habitualmente se dan cita personas reales a través de internet. Jugando con la perspectiva, el colectivo crea ante una webcam conectada a Chatroulette, una escena volcada 90°: la fuerza de la gravedad se trastoca en un espacio de representación inusual. Un juego que pone en evidencia que no sólo el teatro es un lugar para la ficción.



1.2.4 Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Los miembros de PLAYdramaturgia fuimos invitados a presentar Escenarios del Streaming e impartir una conferencia para los alumnos de dicho máster, acompañados por alguno de nuestros colaboradores. Tras la exposición se generó un rico debate en el que pudimos compartir experiencias y conocimientos con alumnos y profesores.

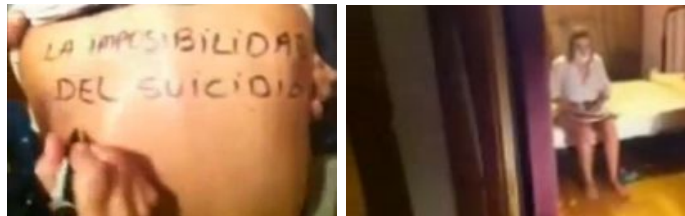
1.2.5. Desayunar en el Prado // Ocupación Poética

En colaboración con **Ocupación Poética** (<http://ocupacionpoetica.org/>), organizamos un encuentro en Intermediae. El objetivo: preparar un montaje definitivo que acompañase el recital en **live streaming** de la poesía Desayunar en el Prado (**Andrés Catalán y Ben Clark**, premio RNE 2012). Los asistentes discutieron acerca de la selección y ordenación de unos materiales gráficos previamente recogidos por nosotros -imágenes y vídeos-, así como otros recursos visuales que debían servir como guión de la puesta en escena. Finalmente, se procedió a la ejecución del montaje en el Paseo del Prado a cargo de **Borja Luna** (Compañía Nacional de Teatro Clásico) como rapsoda, asistido por parte del equipo de PLAYdramaturgia, y con la ayuda de **Aitor Allué**. Fue emitido vía *live streaming* por primera vez a través de TVtron, la plataforma que nos daría soporte técnico desde entonces. Tras la realización, se explicó en un encuentro con la audiencia remota, también por *live streaming*, en qué había consistido el evento, terminando con un *aftertalk* entre los participantes.



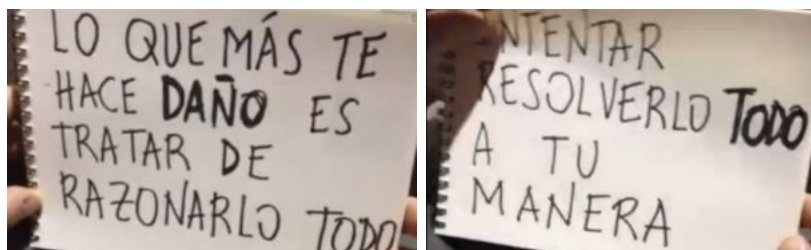
1.2.6 Room Ofelia // La Trapecista Automata

En Room Ofelia, pieza de **La trapecista automática** (<http://latrapecistaautomata.wix.com>) pudimos ver a dos mujeres que sobreexponían desde una casa real su experiencia personal, metaforizándola a través de dos formas de identificarse con el personaje de Ofelia, de la obra Hamlet, de William Shakespeare. A través del *live streaming* pudimos disfrutar de la confesión en la cama, en el baño y en la ducha de dos Ofelias de hoy: Laura Lorenzo y Patricia Benedicto. Una revisión contemporánea del clásico, llena de giros inesperados. Y, ¡cómo no!, en directo.



1.2.7. Todo da mucha puta risa // El Conde de Torrefiel, David Mallols y Rubén Ramos.

Todo da mucha puta risa fue ideada y ejecutada por **Pablo Gisbert, David Mallols y Rubén Ramos**. Los dos primeros forman parte de la compañía El Conde de Torrefiel (www.elcondedetorrefiel.com). Rubén Ramos es uno de los creadores y gestores de Teatron. Todo da mucha puta risa se emitió desde una iglesia en Barcelona. La imagen mostraba distintas libretas en las que, según iban pasando sus páginas, los espectadores podían leer en directo distintas historias, u observar con detenimiento algunos collages. Este evento tuvo una enorme acogida por parte de la comunidad escénica en la Red.



1.2.8. *Mateo Morral: un suceso extraordinario* // Ana* Pasadena

Esta pieza reconstruyó el atentado fallido contra Alfonso XIII perpetrado por el joven anarquista. La propuesta transmitió vía *live streaming* el recorrido de dos *performers* que repetían los pasos de Mateo Morral y Alfonso XIII por las calles de Madrid, mientras **María Folguera** (www.anapasadena.com) y Aristeo Mora reconstruían, en Intermediae-Matadero, la voz de los protagonistas: dos monólogos simultáneos al recorrido emitido por *live streaming*, enunciando e inscribiendo en el Madrid de hoy, en tiempo real, el paso de la Historia.



1.2.9. *THÉA: un festival teórico*

“Théa” es un morfema griego ligado a la idea de contemplación trascendente: configura palabras como teoría, teatro y mirador. Tomando este punto de partida, abordamos la idea de un encuentro teórico desde lo que la teoría tiene en origen de festivo, lúdico y contemplativo.

El desarrollo de este primer encuentro se centró en el análisis exhaustivo, la interpretación y la discusión en torno a los trabajos llevados a término en los últimos meses, mediante una sucesión de ponencias semi-escenificadas, todas originales, con carácter performativo.

En esta edición los participantes y los temas tratados fueron los siguientes:

Virginia Lázaro - Puntos ciegos. Plantea la relación del streaming y con los lugares geográficos sin acceso a la Red.

Juan Luis Gomá - Arqueologías de la ubicuidad. Las telecomunicaciones, y en concreto el *live streaming*, significan un giro sin precedentes en la elaboración y difusión del discurso histórico. El ponente juega con la cámara, el micrófono y los retardos.

Espectador anónimo – Ofelia sobreexpuesta. Una serie de reflexiones con respecto a Room Ofelia, de La trapeceista automática. Grabamos un audio

con opiniones acerca de la pieza: a través de unos cascos, Diana-Delgado repetía en voz alta una coralidad de voces.

Beatriz Marcos vs. Alejandro G. Ruffoni. - Una discusión en tiempo real a través del chat, visible en la pantalla, sobre el impacto emocional provocado por Todo da mucha puta risa, de El Conde de Torrefiel.

Pablo Gisbert – Dramaturgia a puñetazos. Gisbert envió un vídeo creado en colaboración con una burra. En él, respondía a una pregunta clave en su proyecto Todo da mucha puta risa: ¿en qué consiste la dramaturgia a puñetazos?

Rubén Ramos – El escenario del streaming da mucha puta risa. Rubén Ramos pasa las páginas de su cuaderno en las que aparece escrita una reflexión sobre el valor de Escenarios del Streaming: una alternativa al carácter visual en la narración de las artes escénicas.

Javier Cruz y Fernando Gandasegui – Porque mola más. Se proyectó el video de una aménísima entrevista en la que se valoraba el significado y la utilidad de la emisión en diferido y en tiempo real. Jugando con la falsación, espectadores creyeron que estaban en vivo. Era todo mentira.



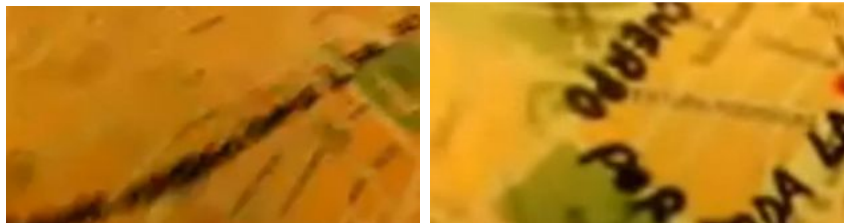
1.3. ESCENARIOS DEL STREAMING. 2ª Parte.

1.3.1. *On&On.*

Presentación de la segunda entrega de Escenarios del Streaming, centrada en temáticas relativas a la franja de edad en la que suelen integrarse los artistas emergentes: esa juventud terrible, generación perdida y a la vez la más preparada de la Historia.

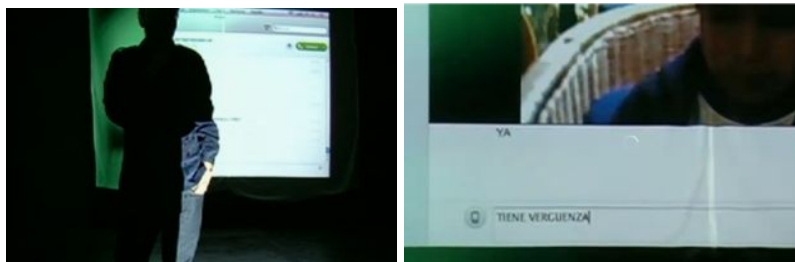
1.3.2. *Cartografías de la pérdida // VincentBbrunol.*

En formato Fast Draft, o “borrador rápido”, se trata de una pieza creada en dos días con la excusa de la visita de un artista francés. Valiente y sin ideas preconcebidas, utiliza la ciudad de Madrid como lugar poblado de ausencias, vinculando la depresión de la pérdida del ser querido a la depresión económica.



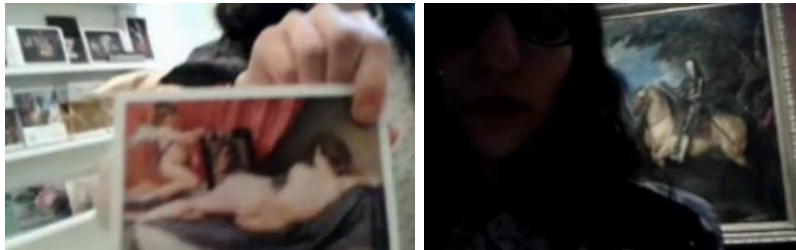
1.3.3. *Hemisferios // David Mallols*

Pieza documental que recoge y desubica, entre Barcelona y un pueblo perdido en el norte de México, un diálogo a dos en torno a la diferencia. Se desfiguran las fronteras, ya sean las que separa la identidad de ambos países o la de ambos interlocutores, en un hermoso ejercicio de encuentro entre culturas. elmaestrojumillano.wordpress.com/



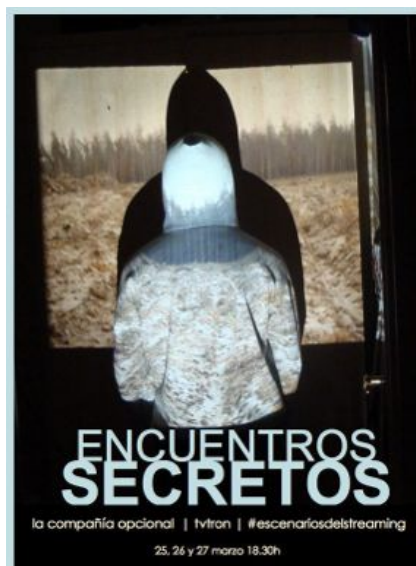
1.3.4. Poner el culo // Virginia Lázaro

Diego Velázquez pintó un cuadro tan obsceno que si le hubiese sorprendido la Inquisición le habrían quemado vivo. El cuadro, sin embargo, es magnífico. Por eso lo roban los ingleses. Pero, en su exilio, sufre innúmeras vejaciones. ¿No le estará ocurriendo algo similar a la juventud española? virginialazarovilla.blogspot.com.es



1.3.5. Encuentros secretos // La compañía opcional

Las capitales las pueblan personas que aspiran a algo mejor: Madrid vehicula la idea de éxito y de fracaso de muchas personas del mundo. Por eso han venido aquí. La Opcional abrió una convocatoria pidiendo postales de Madrid que remitieran a lugares del éxito y del fracaso. A lo largo de tres días, la compañía utilizó la metrópoli como escenario, localizando en diversos emplazamientos los deseos por cumplir de muchos madrileños de paso. (<http://lacopcional.wordpress.com/>)



1.4. TAKE AWAY // MILES KILOMETERS

Para la tercera, edición de MilesKM, con sede en Utrecht (Holanda), PLAY-dramaturgia inaugura un nuevo formato, Take Away. Nosotros elaboramos, seleccionamos y ofrecemos diversos componentes dramatúrgicos que serán puestos en manos de una audiencia remota de espectadores/participantes, con el fin de que sean ellos quienes compongan su menú, convirtiéndose así en co-dramaturgos de la pieza final. Estos componentes son como los ingredientes de un plato. En esta primera experiencia trabajamos a partir de las preocupaciones y materiales generados en uno de los workshops de MilesKm, explorando a nivel temático y formal la problemática y el futuro de las áreas urbanas periféricas. Les ofrecimos cuatro espacios en Madrid, varios fragmentos de los textos creados en su taller y cuatro bandas sonoras, pidiendo que nos enviaran una selección y ordenación de los mismos que cerrase la pieza. Una vez eligieron sus ingredientes, cocinamos una pieza que se emitió a Utrecht en tiempo real.



1.5. CHROMA KEY // ¿Y SI DEJAMOS DE SER (ARTISTAS)?

PLAYdramaturgia es contratada por el festival **¿Y si dejamos de ser (artistas)?** (www.ysidejamosdeserartistas.com), desarrollado desde octubre de 2012 hasta junio de 2013 en instituciones como el **Teatro Pradillo** o **La Casa Encendida**. En él participan artistas y colectivos de amplia y reconocida trayectoria, tanto en el contexto escénico español como a nivel internacional. Allí presentamos una pieza colaborativa llamada CHROMA KEY, que utiliza la imagen corporativa de La Casa Encendida como croma, abriéndola, podríamos decir, al incrustar en ella fragmentos de video propuestos por diferentes personas y colectivos (**Left Hand Rotation, Basurama, Santiago Cirugeda, Emilio Tomé, Arquitectura Expandida, Elena Alonso, Terrorismo de Autor, Cris Blanco y Rubén Ramós, Daniel Silvo, Javier Chozas, Daniel Cerrejón, Jorge Anguita, El Conde de Torrefiel**)

Ofrecimos allí, asimismo, un taller de Escenarios del Streaming.

